

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española



LA CRÓNICA EN AMÉRICA LATINA:
LOS MURMULLOS DE LA INTRAHISTORIA

Tesis doctoral

Laura Ventura

Directora
Selena Millares

Madrid
2018

Esta tesis doctoral explora el género literario de la crónica en América Latina. El objetivo de este trabajo es el de, a través del estudio de sus componentes específicos y de sus autores destacados, señalar cómo esas voces que suelen integrar un colectivo ignorado o masas anónimas resultan individualizadas y hallan un espacio de expresión en la crónica. El corpus está distribuido en tres bloques históricos del género: el primero, desde los Cronistas de Indias hasta el modernismo; el segundo, centrado en los pioneros de la crónica: Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez y Elena Poniatowska; y, el tercero, centrado en cuatro de los "Nuevos Cronistas de Indias": Martín Caparrós, Juan Villoro, Leila Guerriero y Alberto Salcedo Ramos. El concepto de intrahistoria de Miguel de Unamuno cobra crucial relevancia en esta investigación para retratar diversos países hermanados por un mismo escenario: el de la violencia. La crónica, nombre con el que se conoce en América Latina en la actualidad a este género, es una expresión vernácula y anterior al Nuevo Periodismo estadounidense. La crónica vive en el siglo XXI un momento de esplendor reflejado en el prestigio que poseen sus exponentes y en un circuito que sus propios autores impulsaron (programas educativos, premios y festivales). Algunos críticos incluso han señalado que la vitalidad de la crónica se puede considerar el "segundo *boom* latinoamericano", un argumento que esta tesis niega. La conclusión a la que este trabajo arriba es que la crónica es un género que, gracias a su retórica basada en la oralidad, permite atesorar voces y experiencias alejadas de las esferas del poder y plasmarlas en piezas literarias.

The present dissertation explores chronicle as a literary genre in Latin America. The purpose of the research is to, through the study of its specific components and its outstanding authors, point out how those voices that usually integrate an ignored collective or an anonymous mass are individualized and find within the chronicle a space of expression. The corpus is distributed in three historical blocks of the genre: the first, from the Cronistas de Indias to modernism; the second, centered on the pioneers of the chronicle: Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez and Elena Poniatowska; and, the third, centered on four of the "New Cronistas de Indias": Martín Caparrós, Juan Villoro, Leila Guerriero and Alberto Salcedo Ramos. Intrahistory, Miguel de Unamuno's concept acquires crucial relevance in this investigation to portray several countries

framed by the same landscape: violence. The chronicle, as it is known in Latin America today, is a vernacular expression, prior to the New American Journalism. The chronicle lives in XXI century a moment of splendor reflected in the prestige that its exponents have as well as in a circuit that its own authors have promoted (educational programs, prizes and festivals). Some critics have even pointed out that due to its vitality, the chronicle can be considered the "second Latin American boom", an argument that this thesis denies. The conclusion to which this work arrives is that the chronicle is a genre that, thanks to its rhetoric based on orality, it allows to treasure voices and experiences that exist far from power spheres and allows them to be transformed into literary pieces.

AGRADECIMIENTOS

Llego al final de este viaje gracias a la brújula, el timón y el viento que siempre sopló a favor de esta nave: la doctora Selena Millares. La sabiduría, paciencia y generosidad de mi directora capearon tempestades y me impulsaron a ir siempre un poco más allá. Sus explicaciones, sugerencias y correcciones, construidas con tanta verdad y tanta poesía, evitaron que navegara alguna vez a la deriva.

También quiero agradecer a las siguientes personas:

Al erudito doctor Pedro Luis Barcia, quien, a la distancia, estuvo siempre cerca de mí para iluminar mi investigación.

A mi editora en el diario *La Nación*, Constanza Bertolini, quien aceptó mis propuestas para entrevistar a los cronistas que aparecen en esta investigación, entrevistas que resultaron indispensables para este trabajo. A Pablo De La Rosa, jefe del archivo del diario *La Nación*, quien permitió sumergirme en aquel laberinto y compartió algunos tesoros conmigo.

A la doctora Graciela Montaldo, quien autorizó mi estancia de investigación en la Universidad de Columbia, en Nueva York, en la Casa Hispánica, y permitió que asistiera a sus clases.

A mi mamá, Laura Páez Montero, quien leyó con atención la tesis –varias veces– para señalarme los errores. A mi papá, Osvaldo Ventura, quien siempre me aportó su conocimiento de historia. A mis hermanas y amigas Victoria y Sol, quienes me ayudaron en innumerables trámites y cuestiones tecnológicas. A Guzmán García Rodríguez, por su compañerismo incondicional.

A los cronistas que entrevisté, a quienes les conté sobre mi proyecto de investigación y me brindaron su tiempo y entusiasmo.

A la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, en particular a Jessica Majul, y a la Fundación Tomás Eloy Martínez, en especial a Javier Martínez, por su excelente predisposición para brindarme información indispensable para mi trabajo.

A todos ellos, gracias totales.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN..... | 9 |
| INTRODUCTION | 17 |
| METODOLOGÍA..... | 23 |
| METHODOLOGY..... | 29 |
| CAPÍTULO 1: ¿POR QUÉ LA CRÓNICA? | 35 |
| EL PERIPLO DE UNA SOBREVIVIENTE | 37 |
| HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA CRÓNICA..... | 49 |
| En busca de la empatía | 63 |
| El ornitorrinco de la prosa | 66 |
| Un género autónomo | 72 |
| La objetividad, un absurdo | 75 |
| La hija incestuosa de la historia..... | 81 |
| La utopía de la verdad y la entelequia de narrar la realidad | 85 |
| CAPÍTULO 2: UNA TRADICIÓN CRÓNICA | 95 |
| EN EL PRINCIPIO ERA LA CRÓNICA | 97 |
| UNAMUNO: LAS VOCES SILENCIOSAS O LA INTRAHISTORIA | 98 |
| PIONEROS Y ESPONTÁNEOS..... | 106 |
| LOS CRONISTAS OFICIALES..... | 117 |
| EL ENCUENTRO CON EL OTRO | 123 |
| JUAN RODRÍGUEZ FREYLE Y SUS HISTORIELAS | 132 |
| EL PRIMER RELATO DE UN NÁUFRAGO | 135 |
| UN VIAJE POR SUDAMÉRICA..... | 139 |
| RICARDO PALMA, CREADOR DE UN PASADO VERSALLESICO..... | 143 |
| LA CRÓNICA EN LA ERA DEL MODERNISMO | 147 |
| DOS NEURÓTICOS CURIOSOS | 159 |
| JORGE LUIS BORGES, PERIODISTA..... | 164 |
| LOS PIONEROS | 167 |

| | |
|--|-----|
| LOS CRONISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS | 176 |
| CAPÍTULO 3: LOS RENOVADORES DE UN GÉNERO | 189 |
| LOS RENOVADORES DE UNA EXPRESIÓN | 190 |
| GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ LLEGA A UN NUEVO PUERTO | 199 |
| Delicioso pescado refrito..... | 213 |
| Un cronista latino, desde Europa..... | 219 |
| La crónica más famosa de la literatura | 223 |
| Sus últimas crónicas..... | 228 |
| RODOLFO WALSH, UN CRONISTA PERSEGUIDO POR SU CONCIENCIA | 231 |
| Satanowsky y Rosendo..... | 244 |
| La lectura de Ricardo Piglia | 252 |
| Rodolfo Walsh y otros cronistas | 255 |
| TOMÁS ELOY MARTÍNEZ Y LA DESTRUCCIÓN DEL PERIODISMO OBJETIVO... .. | 261 |
| Una pasión patagónica | 266 |
| Un autor con licencia para mentir | 274 |
| Una firma que no se vende | 279 |
| Ningún lugar común..... | 282 |
| En memoria de Susana Rotker..... | 286 |
| ELENA PONIATOWSKA, LA OREJA AMISTOSA | 288 |
| La crónica de la indignación | 294 |
| El género Monsiváis | 304 |
| La novela sin ficción | 309 |
| Una cronista impulsiva..... | 314 |
| LA VIGENCIA DE LA NOVEDAD: EL NUEVO PERIODISMO..... | 315 |
| Un buitre llamado Truman Capote | 326 |
| Dos expresiones similares, pero diferentes a la vez | 333 |
| CAPÍTULO 4: LOS NUEVOS CRONISTAS DE INDIAS | 335 |
| EL PRESENTE DE UN GÉNERO QUE NARRA EL PRESENTE | 337 |
| Los nuevos cronistas de Indias | 349 |
| Las crónicas de inmersión..... | 354 |

| | |
|--|-----|
| Las publicaciones | 356 |
| La crónica, en el aula | 362 |
| ¿Hacia un nuevo boom? | 370 |
| LOS COMPONENTES DE UN GÉNERO..... | 375 |
| 1. La mirada | 377 |
| 2. La novela | 383 |
| 3. El reportaje | 386 |
| 4. El cuento | 388 |
| a. La violencia como tema | 390 |
| b. La poetización de lo real | 399 |
| c. Una estructura cíclica | 403 |
| 5. De la entrevista | 406 |
| 6. Del teatro contemporáneo | 408 |
| 7. Teatro grecolatino | 413 |
| 8. Del ensayo..... | 419 |
| 9. De la autobiografía | 421 |
| Héctor Abad Faciolince y su carta antikafkiana | 423 |
| ELEMENTOS FORMALES DE LA CRÓNICA | 429 |
| MARTÍN CAPARRÓS, UN CRONISTA <i>SUDACA</i> | 431 |
| Un puente entre dos generaciones | 438 |
| Un nuevo clásico: Larga distancia | 441 |
| Puras voces del jazz | 443 |
| JUAN VILLORO, EL RAPSODA MEXICANO | 452 |
| Un cronista chilango | 460 |
| Las influencias de Villoro | 466 |
| Un auténtico ornitorrinco | 470 |
| LEILA GUERRIERO, UNA CRONISTA SILVESTRE | 474 |
| Los nadies y los subcampeones..... | 482 |
| Un yogur piadoso | 488 |
| ALBERTO SALCEDO RAMOS, ENTRE PUÑOS Y JUGLARES | 495 |
| El rostro humano de la noticia | 502 |

| | |
|--|-----|
| Un cronista teatral | 506 |
| Un ciudadano del miedo | 509 |
| CONCLUSIÓN..... | 513 |
| CONCLUSION..... | 521 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 529 |
| Fuentes bibliográficas | 529 |
| Fuentes hemerográficas | 539 |
| Fuentes audiovisuales | 549 |
| ANEXOS | 551 |
| ENTREVISTA A LOS HIJOS DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ..... | 552 |
| ENTREVISTA A ELENA PONIATOWSKA | 555 |
| ENTREVISTA A LEILA GUERRIERO..... | 561 |
| A CLASE, CON MARTÍN CAPARRÓS | 564 |
| ENTREVISTA A HÉCTOR ABAD FACIOLINCE..... | 567 |
| ENTREVISTA A ALBERTO SALCEDO RAMOS | 571 |
| ENTREVISTA A JUAN VILLORO | 573 |

INTRODUCCIÓN

La crónica es la restitución de esa palabra perdida.
JUAN VILLORO¹

“Había una vez” es una expresión universalmente conocida que abre la puerta a un relato. Su composición y cadencia, en cualquier idioma, funciona casi como los acordes introductorios de una melodía para encantar serpientes. Esta cordial invitación propone un pacto de lectura. En primer lugar, la materia de los hechos allí vertidos será ficción (o incluso fantasía); en segundo lugar, tanto la vaguedad del tiempo en el que ocurren los sucesos (en qué año, mes o siglo), como así también las coordenadas de un lugar difuso, no serán un obstáculo para describir estas historias de carácter perenne que pueden ser comprendidas por un mosaico de lectores de diferentes culturas.

Frente a estas fascinantes narraciones se oponen otras tan antiguas como los escritos de los historiadores de las grandes civilizaciones de la Antigüedad. Esos relatos son las crónicas, un género –sí, un género– impregnado de virtudes sobre el cual aún se debate cuáles son sus límites y alcances. La crónica pareciera ubicarse en el presente de América Latina en un momento de esplendor, y este estado es uno de los detonantes para hablar sobre una posible crisis de la ficción. Algunos críticos y editores eufóricos refuerzan la idea de que la crónica experimenta lo que sería equiparable a una especie de “segundo boom latinoamericano”, donde se evidencia en ella la curiosa y entusiasta experimentación con técnicas literarias, así como la proliferación de plumas magistrales que cuentan a sus vecinos y al mundo la lógica, el escenario y la vida de las personas del universo que habitan. El editor español Juan Cruz Ruiz publicó en 2016 un libro de entrevistas a cronistas hispanoamericanos con un criterio de

¹ Juan VILLORO, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de enero de 2006 (en adelante, “La crónica, ornitorrinco”).
En: <<http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>>. [Última consulta 01/10/2017].

selección específico: “Hacer un abanico representativo de una literatura que ha irrumpido en el universo periodístico en lengua española con una fuerza extraordinaria, hasta el punto de constituir hoy una especie de renovación del *boom* por otros medios”².

Dejar testimonio de los hechos presenciados es mucho más que un recurso narrativo. Es una necesidad humana en su afán de comunicar una realidad distante o de transmitir qué ocurre en un contexto de difícil acceso para un destinatario. A su vez, de modo evidente y desde la mera mención de su nombre se advierte que su esencia se opone a otros relatos ficcionales, vagos a la hora de dar precisiones temporales. El sustantivo *crónica*, del griego *χρονικά*, destaca el elemento constitutivo del tiempo en esta voz que el *Diccionario de la Real Academia Española*³, con dos acepciones, define como «1. historia en que se observa el orden de los tiempos II 2. artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad». Este trabajo se adentrará en la segunda acepción de la palabra *crónica* que propone el *DRAE*. Si bien el orden de los hechos puede o no ser cronológico o sucesivo de modo estricto, el lector es capaz de reconstruir un relato y las secuencias de una acción. A su vez, se advierte que el autor de las crónicas tiene en cuenta a los lectores contemporáneos, como objetivo primordial, pero también a generaciones posteriores a la suya, ya que la virtud de toda escritura es la de poder atravesar el umbral del tiempo y el espacio. Estos textos pueden llegar a integrar capítulos de libros de Historia o constituyen una fuente nutritiva para que los historiadores reconstruyan el pasado. Las (buenas) crónicas, pueden, en ocasiones, convertirse en documentos.

He aquí una especificidad de las crónicas y es que están escritas para sus contemporáneos, no como un hecho meramente informativo, sino que alertan y

² Daniel GIGENA, “Juan Cruz Ruiz: «Hay una lección para los periodistas viejos: la autocrítica»”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de marzo de 2016.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1883460-juan-cruz-ruiz-hay-una-leccion-para-los-periodistas-viejos-la-autocritica>>. [Última consulta: 01/10/2017]

³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* [en línea]. En: <<http://dle.rae.es/>> [01/10/2017]

siembran conciencia cuando aún hay víctimas que honrar, culpables por juzgar e inocentes por proteger. Las crónicas no ponen su lupa en el poder, sino en los efectos que éste tiene sobre la población o el núcleo sobre el cual rige aquel poder. Sin afán didáctico, se describe aquel mundo en textos que poseen una virtud: la posibilidad de ser publicados en medios de comunicación masivos. Debemos aclarar que la utilización del término *crónica* en este trabajo está enlazada con los términos *periodismo narrativo* y/o *periodismo literario* y se utilizarán como sinónimos. Por ejemplo, *Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez, es una crónica y, a su vez, un ejemplo también de periodismo narrativo. Fue publicado por entregas, como crónicas (el autor las llama “reportajes”), en 1955 en el diario *El Espectador* y posteriormente fue editado en forma de libro o de novela de no ficción.

Este trabajo buscará destacar el elemento constitutivo de las crónicas. No es su tratamiento de la temporalidad aquello que define la esencia de una crónica, sino su materia. El término más extendido en las Letras, en la Academia y en la industria editorial es el de *no ficción*, el entramado con el que se teje la crónica, en sus múltiples formas y aproximaciones, como la entrevista, el artículo o la columna de opinión, la odisea o el relato de viaje, las memorias, el reportaje, la autobiografía, el perfil, incluso la crónica negra. Con esta amplia carátula se define de modo negativo –en oposición a algo– a un género de una larga y disímil tradición que goza de enorme prestigio y de vigencia como es la ficción. La crónica intenta ser definida desde el horizonte de sus mismos autores y, si bien no existe una definición unánime, a modo de entrada de diccionario, sí existe un amplio consenso entre sus autores y exponentes sobre sus elementos y propiedades. No existen polémicas dentro de este universo que abraza una lengua y los múltiples países que la utilizan, puesto que este género es un territorio de libertad y un sitio para la experimentación.

América Latina cuenta en el presente, en los primeros años del siglo XXI, con autores abocados a la crónica, como así también, por un lado, publicaciones especializadas, y, por el otro, fundaciones y escuelas que brindan talleres y

programas para impartir las técnicas de esta artesanía. Resulta notable cómo estos autores son también docentes en aulas itinerantes de todo el continente. Héctor Abad Faciolince, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos y Juan Villoro son los exponentes de esta virtuosa labor y también encarnan en sus textos y en su trayectoria la figura de un intelectual transnacional, viajero, que desafía fronteras. Estos cronistas son discípulos y herederos de otros autores, como Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez o Elena Poniatowska, quienes publicaron sus escritos y valientes investigaciones en el siglo XX. Por entonces no se llamaban a sí mismos cronistas. El término se ha revalorizado y cobra un nuevo significado y adquiere una nueva identidad.

La presencia de la crónica se extiende más allá de Hispanoamérica, ya que también hay plumas destacadas en Europa y en el resto del mundo. En 2015 se otorgó el premio Nobel de Literatura a la bielorrusa Svetlana Alexiévich, quien logró el reconocimiento del Comité de Oslo por su exploración de este género, donde describe lo que denomina “el hombre rojo” y “el efecto Chernobyl”⁴, es decir, a una sociedad y a las consecuencias que tras 1991, con la caída del imperio soviético, siguen irradiando a la población. Alexiévich es una experta en recoger voces marginales para que éstas sean audibles y para darles visibilidad.

En esta investigación no se ingresará en un debate vacío donde se contraste y pondere la técnica de la no ficción sobre la ficción. No existe primacía de una aproximación sobre otra (ficción versus no ficción), como así tampoco de géneros. Sería incurrir en una afirmación absurda asegurar, por ejemplo, que la poesía es una expresión que exige más destreza de parte de sus plumas, que el teatro o la novela. Cada lector elige cuál es su género favorito, aquel que le provee más respuestas o el bálsamo indicado para determinada búsqueda. Además, la crónica no está enfrentada con estos géneros ni se define por su dicotomía (con

⁴ Entrevista pública realizada a Svetlana ALEXIÉVICH por Pilar Bonet, el 17 de mayo de 2016, en el Aspen Institute, Madrid.

un contraste entre cada uno de ellos), sino que, por el contrario, bebe de los cuatro (novela, teatro, poesía y ensayo). Se hablará de la “poetización de lo real” y también de la presencia del drama en estos textos. La influencia que recoge de la novela es más evidente. La presencia del ensayo está más diluida con respecto a la de los otros géneros literarios.

De modo apresurado se suele asociar a la crónica latinoamericana con el Nuevo Periodismo estadounidense, a pesar de que la primera expresión es previa al surgimiento de íconos de este momento disruptivo en los medios de comunicación, como Truman Capote o Tom Wolfe. A su vez, existen particularidades en la crónica latinoamericana, en el abordaje, en la perspectiva del cronista y en los temas que explora, especificidades que la distinguen de algunos rasgos del Nuevo Periodismo.

Sí es objetivo de este estudio abordar la riqueza de la crónica como un texto cuyos límites se debaten históricamente entre el discurso literario y el discurso periodístico. Se estudiará en particular a los pioneros de la crónica latinoamericana, narradores destacados en esta compleja tarea que exige no solo habilidad y maestría a la hora de escribir, sino también una experiencia vital y la capacidad de sumergirse sin prejuicios en mundos con dimensiones complejas o conflictivas. Los cronistas realizan una labor minuciosa que se equipara en ocasiones con el oficio del detective. Son creadores que no niegan ni la subjetividad con la que tejen sus textos ni su perspectiva y, sinceros, admiten sus limitaciones en el conocimiento y en el acceso a la información, lejos, muy lejos de los narradores omniscientes. Antes que la brújula o el mapa, los cronistas del siglo XXI destacan su herramienta crucial para poder escribir sus textos: la mirada. Cada cronista posee, como sello distintivo su propia mirada, su propia subjetividad, siempre volcada hacia el otro, hacia aquella persona y voz que ingresará en el texto. No son fuentes las que aparecen en las crónicas; son personas de carne y hueso las que hablan. Así, la crónica del siglo XXI, aparece

como la herencia de una expresión centenaria, donde la otredad, o el descubrimiento del otro, en términos de Tzvetan Todorov⁵, es su cofre, un recipiente que atesora y conserva cultura, tradición y voces y, por lo tanto, de una invaluable riqueza.

La crónica opera como un espejo de una sociedad o cultura y sus temas son tan variados como los estilos de los cronistas, quienes hoy poseen una alta visibilidad en los medios de comunicación y en diversas instituciones que promueven la buena salud y continuidad de esta expresión tan poderosa. Existe en estos textos un compromiso por describir universos reales, con sus habitantes, sus leyes –o la falta de ellas–, su tradición, su idiosincrasia, sus creencias, sus necesidades e injusticias. Aunque su afán no sea político, existe en ellos una denuncia y un modo de democratizar a sectores marginales, con escaso o nulo acceso al poder que debería velar por su integridad. La crónica hace audibles esos murmullos, nombre que Juan Rulfo había pensado para titular a su famosa novela, antes de llamarla *Pedro Páramo*, como si América Latina estuviese construida por múltiples Comalas, con su lógica feudal y populista, comiéndose a sus propios hijos. La crónica opera como un megáfono de la intrahistoria vernácula –concepto que se tomará de la filosofía y de la obra de Miguel de Unamuno–, puesto que permite el acceso de estas voces marginadas y ocultas en los medios de comunicación. Estas voces recogidas en las crónicas quizá luego aparezcan en libros (antologías o novelas) y también quizá, posteriormente, estos testimonios sean considerados documentos históricos.

Los cronistas permiten que expresen sus reclamos y que hagan audibles esos aullidos. No es solo una voz la que participa de la crónica, sino que ésta posee una naturaleza polifónica. Este es un valor fundamental de este género, que, como señala Juan Villoro, es “la restitución de la palabra perdida”.

⁵ Todorov TZVETAN, *La conquista de América: El problema del otro*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.

Cada país, cada época y cada sistema tiene sus particularidades, pero hay un elemento que las hermana: la violencia. Emerge casi de modo espontáneo la figura del náufrago, vulnerable, desprotegido, sujeto a los designios de un destino que difícilmente puede asir. Se trata de un náufrago en un sentido literal, pero también filosófico, y, nuevamente, se acude a la perspectiva de Miguel de Unamuno para abordar este concepto. El náufrago es un personaje fundamental de la crónica, que, a través de sus diferentes máscaras, cuenta sus peripecias y su fortuna en las crónicas. Estos textos no son, por lo tanto, viajes placenteros, livianos, sino que su lector emprende una travesía por aguas revueltas en distintos países latinoamericanos. La violencia, con sus diferentes manifestaciones (marginalidad, injusticia, corrupción, anomia, terrorismo, represión, dictadura, etc.), será siempre su paisaje.

El florecimiento de la crónica en América Latina no es, por lo tanto, azaroso. El escenario impacta en la forma de narrar historias, en el abordaje y en las miradas y, a la vez, atesora y conserva la voz de un continente, con sus distintos dialectos, pero con su mismo sufrimiento.

INTRODUCTION

The chronicle is the restitution of the lost word.
JUAN VILLORO⁶

“Once upon a time” is the preferred expression of omniscient narrators. Universally known, this formula heralds a story. Its composition and its cadence, in any language, work almost as the introductory chords of a snake-charming melody. This cordial invitation proposes a reading covenant. First, the substance of the chronicle will be fictional (or fantasy, even); second, both the vagueness of the time in which the events take place (in which year, month, or century), and of the coordinates of a hazy place, will not be an obstacle to describe this perennial stories, which can be understood by a mosaic of readers from different cultures.

These fascinating stories are faced by others as ancient as the writings of the historians of the great civilizations of antiquity: the chronicle, a genre —yes, a genre— imbued with virtues the limits and reach of which are still debated. The chronicle appears to enjoy a place of splendor in Latin America at present, and that status is one of the factors which make it possible to speak of a possible crisis of fiction. Some euphoric critics and publishers reinforce the idea that the chronicle is undergoing a “second Latin American boom” of sorts, evidencing a curious and enthusiastic experimentation with literary techniques, as well as a proliferation of masterful writers who show their neighbors and the world the mind, the setting, and the life of the people who inhabit their universe. The Spanish publisher Juan Cruz Ruiz published in 2016 an anthology of chronicles by Hispanic-American authors with a specific selection criterion: “To show a representative spectrum of a literature which has landed in the Spanish-speaking journalistic universe with an

⁶ Juan VILLORO, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación*, Buenos Aires, January 22, 2006.

extraordinary force, to the point of embodying a renovation of sorts of the boom, through different means”⁷.

To give an account of the facts one has witnessed is far more than a narrative device. It is a human need, the drive of communicating a distant reality or conveying what is happening in a context which is hard to reach for a recipient. In turn, evidently, and by the mere mention of the genre’s name, it can be seen that its essence is opposed to other fictional writings, which are vague in terms of chronological precisions. The noun *chronicle*, from the Greek χρονικά, highlights time as its main element, according to *Diccionario de la Real Academia Española*⁸, which defines it as «1. Historical narration which follows the consecutive order of events II 2. Journalistic article, or information broadcast on radio or TV about current affairs». This research considers the second meaning. While the sequence of events may not be strictly chronological or successive, the reader is able to reconstruct a story and the sequence of an action. Moreover, it can be said that the chronicle’s author has contemporary readers in mind as a primary target, but also the generations which will come after, as the virtue of any piece of writing lies in its ability to transcend time and space. These texts might become part of history books, or work as a nurturing source for historians to reconstruct the past. All (good) chronicles can, on occasion, become documents.

This is a specific feature of chronicles: they are written for a contemporary audience, and not as a merely informative piece. Rather, they alert and raise awareness, when there are still victims to honor, guilty parties to judge, and innocents to protect. Chronicles do not focus on power, but on its effects on the population or the group said power rules. With no didactic purpose, a world is described in texts which have a virtue: the potential for publication in mass media. We must point out that we use the term *chronicle* in connection with the concepts

⁷ Daniel GIGENA, “Juan Cruz Ruiz: «Hay una lección para los periodistas viejos: la autocrítica»”, *La Nación*, Buenos Aires, March 27th, 2016.

⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* [online].

of *narrative journalism* and/or *literary journalism*, which will be taken as synonyms. For instance, Gabriel García Márquez's *Relato de un naufrago* is both a chronicle and an example of narrative journalism. It was published as a serial comprising chronicles (which the author calls "reports") in the *El Espectador* newspaper, and later published as a non-fiction novel or book.

This work will attempt to highlight the elements that constitute a chronicle. The essence of chronicles is not its treatment of temporality, but its subject matter. The most widespread term in the literary and academic fields, as well as in the publishing industry, is *non-fiction*, the framework with which chronicles are weaved, in their various shapes and approximations, such as interviews, articles or op-ed pieces, travel accounts, memoirs, reports, autobiographies, profiles, and even crime stories. This broader header defines by negation—that is, in opposition to something—a genre with a long and uneven tradition, enormously prestigious and relevance, such as fiction. The chronicle attempts to be defined from the horizon of its authors, and, while there is no unanimous definition (as a dictionary entry would be), there is a broad consensus among its authors and epitomes as regards its elements and properties. There is no contention within this universe which embraces a language and all the countries that use it: this genre is a land of freedom and a place for experimentation.

Latin America is home, in the first years of the 21st Century, to authors devoted to chronicle as a genre, as well as specialized publications and foundations and schools which organize workshops and programs to teach this artisan technique. It should be noted that these authors are also teachers in itinerant classrooms all over the continent. Héctor Abad Faciolince, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos, and Juan Villoro are some of the best-known examples of this virtuous task, and also embody through their writing and trajectory the figure of the cross-border intellectual, a traveler who challenges all boundaries. These chroniclers are the disciples and heirs of other authors, such as Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez or Elena Poniatowska, who published their chronicles and brave investigations during

the 20th Century. Back then, they did not call themselves chroniclers. The term has taken a new value and meaning, with a new identity.

The presence of the chronicle transcends Hispanic America, as there are also noteworthy authors in Europe and the rest of the world. In 2015, the Nobel Prize in Literature was awarded to the Belarusian Svetlana Alexievich, who earned the recognition of the Oslo Committee for her exploration of this genre, in which she describes what she calls the “red man” and the “Chernobyl effect”⁹, that is, a society and the consequences which, after 1991’s collapse of the Soviet empire, continue to irradiate the population. Alexievich is an expert in picking up marginal voices and making them audible and visible.

This research will not stray into an empty discussion which contrasts and weighs the technique of non-fiction over fiction’s. There is no dominance of one approach over the other (fiction versus non-fiction, nor of one genre over the other. It would be absurd to affirm, for instance, that poetry demands greater technique from authors than drama or novels. Each reader favors one genre, that which provides him or her with the most answers or the most relevant balm for a particular yearning. Besides, chronicle is not opposed to any of those genres nor defined by a dychotomy (through a contrast with each). On the contrary, it takes from all four (novel, drama, poetry, and essay). There are mentions to the “poetization of the real” and of the presence of drama in these texts. The influence it receives from novel is even more evident. The essay’s effect is more diluted relative to that of other genres.

Latin American chronicle is sometimes hurriedly associated with the New Journalism phenomenon of the United States, even though the former predates the appearance of icons of this disruptive movement, such as Truman Capote and Tom Wolfe, in the mass media. Moreover, there are peculiarities in Latin American chronicle, in terms of approach, of the chronicler’s perspective and the topics he or

⁹ Svetlana ALEXIÉVICH interviewed by Pilar Bonet, May 17, 2016, at Aspen Institute, Madrid.

she explores, specific features which set it apart from other traits of New Journalism.

Having said that, this paper does attempt to address the richness of chronicles as texts whose boundaries shift historically between a literary discourse and a journalistic one. In particular, attention will be given to the pioneers of Latin American chronicle, storytellers which stand out at a task which demands not only skill and a mastery of writing, but also a vital experience and the ability to dive without prejudice in worlds with complex or conflictive dimensions. The painstaking art of chroniclers is compared at times with that of detectives. These are creators, who never deny the subjectivity with which they weave their text nor their point of view, and who honestly acknowledge their limitations in knowledge and access to information. Before the compass and the map, the 21st Century chroniclers wield a more crucial tool to write their texts: their gaze. Each chronicler has his or her gaze as a hallmark: his or her own subjectivity always turned as other, to the person and voice that will enter the text. Those who appear in the chronicles are not sources; those whose speak are real people. Thus, the 21st Century chronicle appears like the continuation of a century-old expression, in which otherness, or the discovery of the other, to use Tzvetan Todorov's words¹⁰, is its trove, the container which keeps culture, tradition, and voices, and is thus invaluable.

The chronicle thus works as the mirror of a society or a culture, with as many subject matters as there are styles of chroniclers, who now enjoy a high degree of visibility in the media and in different institutions which promote the well-being and the continuation of this powerful expression. There is in these texts a commitment with the description of real universes, with their inhabitants, their laws—or lack thereof—, their tradition, their idiosyncrasy, their beliefs, their needs, and their injustices. Even though their purpose is not political, they contain a denunciation and a way of democratizing marginalized sectors, with little or no

¹⁰ Todorov TZVETAN, *La conquista de América: El problema del otro*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.

access to the powers which should look over them. The chronicle gives voice to those murmurs (such was the name that Juan Rulfo had originally chosen for his famous *Pedro Páramo*, as if Latin America was built out of several Comalas, with feudal and populists mindsets, eating their own children). The chronicle works as a loudspeaker of sorts of the vernacular intra-history (a concept taken from philosophy and from Miguel de Unamuno's work) of each country, as it affords access to these voices marginalized and hidden in the media. These voices may appear later in books (anthologies or novels), and their testimonies may become historical documents. Chroniclers make it possible for them to express their complaints and make their howls heard. There is no single voice in the chronicle, but polyphony. This is a fundamental value of this genre, which, as Juan Villoro points out, is "the restitution of the lost word."

Each country, each time and each system have their peculiarities, but there is an element that binds them: violence. The figure of the castaway appears almost spontaneously: vulnerable, helpless, subject to a fate which can hardly be apprehended. A literal castaway, but a philosophical one as well, and once again we must resort to Miguel de Unamuno's perspective to approach this concept. The castaway is a key character in the chronicle, which, through his or her different masks, speaks of an adventure. Chronicles are not, then, light leisure journeys. Rather, the reader embarks on a voyage across stormy waters in different Latin American countries. Violence, with its different manifestations (marginality, injustice, corruption, anomie, terrorism, repression, dictatorship, etc.) is always the background.

The blossoming of the chronicle in Latin America, then, was no coincidence. The scenery affects the way stories are told, the approach used and the gaze, and at the same time keeps and preserves the voice of a continent, with its different dialect, but with a shared pain.

METODOLOGÍA

El periodismo narrativo, el periodismo literario, la crónica periodística, incluso la categoría amplia de no ficción (quizá como rótulo editorial, más orientado a la venta que a la definición de un texto y a la descripción de sus propiedades) o, simplemente, la crónica –término que se utilizará de aquí en adelante para designar al objeto de estudio de esta investigación– son algunos de los nombres que recibe este género. Se suele en ocasiones estudiar a la crónica como expresión propia del periodismo, aunque su existencia en Hispanoamérica posea varios siglos previos a este oficio, y, a su vez, haya derribado las fronteras del periodismo para consolidarse como expresión artística, o, dicho en otras palabras, como literatura. Esta investigación recorre los hitos de la crónica desde la Conquista de América hasta la fecha a través de sus distintos exponentes y puntos de inflexión y con ellos, su evolución. Explorar a la crónica solo desde la perspectiva del periodismo y en torno a esta esfera sería ignorar sus raíces y su evolución. El significado de *crónica* en el siglo XXI no es el mismo que poseía, por ejemplo, en el siglo XV, si bien es cierto que existe una esencia que permanece.

He dispuesto en esta investigación tres grandes bloques de la crónica, segmentados por el momento de su expresión: en el primero, desde los Cronistas de Indias hasta el modernismo; en el segundo, los pioneros de la crónica –la crónica tal como hoy se la conoce– en América Latina, cuatro figuras fundantes de esta expresión a las que ubiqué de modo cronológico según sus crónicas más célebres: Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez y Elena Poniatowska; en tercer lugar, me centro en cinco –autodenominados– “Nuevos Cronistas de Indias”: Martín Caparrós, Juan Villoro, Leila Guerriero y Alberto Salcedo Ramos. Es necesario aclarar que no estudiaré las ficciones de estos escritores, sino específicamente sus crónicas. El escenario de la crónica es vasto y amplio, pero en este corpus seleccionado para el tercer bloque no solo elegí a cronistas prestigiosos, ganadores de premios internacionales por sus trabajos,

sino también a docentes. Los cuatro son, además de cronistas prolíficos, maestros de su oficio más allá de las fronteras de sus respectivos países natales.

Fueron consultadas para esta investigación las dos principales instituciones especializadas y hermanadas en esta tarea: la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), fundada por Gabriel García Márquez, con sede en Cartagena de Indias, y la Fundación Tomás Eloy Martínez (TEM), con sede en Buenos Aires. Se les solicitó a ambas datos numéricos (memorias y archivos) a fin de poder sustentar y describir, a partir de la cantidad de alumnos y talleres que se dictan, este escenario. Estas instituciones, antes que generar un marco teórico, se centran en la compleja tarea de compartir conocimientos adquiridos en el plano práctico, es decir, en la acción de realizar y escribir crónicas, identificada en la mayoría de los países de América Latina con el verbo *reportear*. Para esta investigación asistí al taller que dictó en El Salvador Martín Caparrós en el marco de la FNPI del 11 al 14 de mayo de 2016. El taller se llamó “Crónica extrema” y conocí durante aquellos días a los miembros del medio digital *El Faro*, ganadores del premio García Márquez a la excelencia, y entrevisté a su director, José Luis Sanz. Algunos años antes, en 2011, viajé a México para asistir al taller que Santiago Gamboa dictó, en el marco de la FNPI, llamado “Periodismo y literatura”.

La crónica es hoy, además de un fenómeno amplio, atractivo y convocante, un objeto de estudio en las facultades de periodismo. Existen instituciones, fundaciones y centros de investigación que dedican sus esfuerzos a la difusión y cuidado de esta expresión. Incluso han surgido posgrados de formación centrados íntegramente en la crónica. Hay algunos académicos que advirtieron el fenómeno de la crónica y, por lo tanto, dedicaron sus esfuerzos a comprenderla desde su marco teórico. Resultan indispensables los trabajos de Susana Rotker, Albert Chillón, Roberto Herrsher y también Martín Caparrós.

Existen publicaciones que recogen crónicas de algún autor en particular, las que se aúnan por un tema específico (por ejemplo, como el caso de *Los malos*, editado por Leila Guerriero, con perfiles de dictadores, pandilleros y torturadores

de América Latina) y también hay varias antologías. Resultan clave los prólogos de dos de estas recopilaciones, reunidas por dos doctores en Filología, uno de ellos firmado por Darío Jaramillo Agudelo, ganador del Premio Nacional de poesía en Colombia en 2017, y el otro por Jorge Carrión, ya que en ellos estos compiladores explican no solo el motivo de la selección, sino que también se define a un género y se describe el contexto literario y editorial dentro del cual se enmarca. A estas dos recientes publicaciones se suma la antología de extensas entrevistas, *Literatura que cuenta, entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España* (2016), en la que Juan Cruz Ruiz brinda con su oficio un recorrido por el arte de estos exponentes del género.

La crónica se debate dentro de los medios de comunicación, no solo en los medios especializados en periodismo narrativo, sino también en los suplementos culturales de publicaciones generalistas, como diarios de tirada nacional. Se han tomado como bibliografía diversas entrevistas (donde los entrevistados son los cronistas) de diferentes medios de habla hispana, publicadas recientemente, donde se problematiza sobre este universo. Así, se produce, en un oficio acusado muchas veces de ser torpe, urgente y superficial, una reflexión sobre sus contenidos, su lenguaje y perspectiva.

El territorio de la crónica, junto con sus fronteras y sus rasgos específicos se comienza a explorar además en conferencias y eventos particulares (mesas en las distintas Ferias del Libro de Hispanoamérica, en librerías, etc.) donde autores y editores problematizan sobre esta expresión, antes que en el ámbito académico. Existe una virtud ante esta –aún– escasa bibliografía teórica y es el hecho de que son sus mismos autores quienes la definen. Son los cronistas quienes definen y describen a este “ornitorrinco de la prosa”¹¹, como la llamó el mexicano Juan Villoro, en alusión a su compleja clasificación dentro de un campo discursivo.

¹¹ J. VILLORO, “La crónica, ornitorrinco”, edición digital sin paginación.

Aquello que los impulsa es no solo su voluntad y la curiosidad de terceros, sino una lógica editorial que comienza a hacer crecer sus colecciones específicas y las generaciones más jóvenes de comunicadores que los leen en los medios de comunicación donde publican semanalmente sus columnas.

En Casa de América pude asistir en febrero de 2016 a varias conferencias sobre el Inca Garcilaso de la Vega, como la brindada por José Antonio Mazzotti, profesor de Tufts. A su vez, en esta misma institución madrileña asistí al taller de dos jornadas sobre la crónica dictado en junio de 2017 por Javier Sinay (*Los crímenes de Moisés Ville*), ganador del premio Gabriel García Márquez a la mejor crónica.

En el Festival Hay de Segovia, en septiembre de 2015, acudí a la entrevista pública realizada a Emmanuel Carrère, autor de la que probablemente sea la novela francesa de no ficción más relevante de las últimas décadas en aquella lengua: *El adversario*. También asistí a mesas y conferencias donde se debatió este tema, incluso a una entrevista pública que se le realizó a la premio Nobel Svetlana Alexiévich, en mayo de 2016, en Madrid.

Como periodista –me desempeño desde hace una década como redactora en el diario argentino *La Nación*– logré entrevistar a los exponentes que estudio en la presente investigación, siempre con las mismas inquietudes: ¿debe considerarse literatura a la crónica? ¿cuáles son sus propiedades y características inherentes? ¿se puede hablar de *boom*? ¿por qué encuentra en América Latina un territorio tan fértil? Todas estas entrevistas y experiencias fueron publicadas en el diario *La Nación*. Entrevisté en persona, en Madrid, a una autora clave para definir este género: Elena Poniatowska (febrero de 2015). Luego, también en persona, entrevisté en Buenos Aires a Leila Guerriero (enero de 2016). Tomé clases, como mencioné al comienzo de este inciso, con Martín Caparrós, y sobre esta experiencia escribí un artículo el mismo día de la última jornada en El Salvador (mayo de 2016). Conocí en Madrid y dialogué varias veces con Héctor Abad Faciolince, aunque lo entrevisté vía correo electrónico (septiembre de 2016).

Alberto Salcedo Ramos me brindó sus reflexiones en una entrevista realizada a través de correo electrónico (julio de 2017). Finalmente, entrevisté en persona a Juan Villoro (septiembre de 2017), a cuyas presentaciones y conferencias en Madrid había asistido desde 2015.

En 2012 entrevisté, antes de que comenzara este trabajo de investigación, a cuatro hijos de Tomás Eloy Martínez, quienes llevan adelante la Fundación en honor a su padre. Estas entrevistas se encuentran en los anexos de esta investigación. Para el capítulo sobre Tomás Eloy Martínez, gracias a la colaboración de sus hijos, fue posible contactar a una amiga del escritor y profesora de Rutgers, en Nueva Jersey, Marcy Schwartz, quien brindó sabios consejos sobre bibliografía y sobre las actividades académicas de Martínez en esta universidad (como docente solo dictó una asignatura sobre Jorge Luis Borges, pero organizó varias conferencias con otros escritores donde el tema de la crónica resultó ineludible).

Gran parte del archivo del diario *La Nación* se trasladó a fines de 2014 a la provincia de Buenos Aires, a la nueva sede del diario, antes ubicado a pocos metros de la Casa de Gobierno y Plaza de Mayo. Queda aún mucho material por digitalizar, pero el responsable del archivo, Pablo De La Rosa, colaboró de modo generoso con esta investigación y asesoramiento para encontrar críticas de cine firmadas por “TEM”, es decir, por un joven Tomás Eloy Martínez, crónicas de Rubén Darío, y también columnas firmadas por Miguel de Unamuno. Todos ellos escribieron en el diario fundado por Bartolomé Mitre.

Realicé una estancia de investigación en la Universidad de Columbia (Casa Hispánica), en Nueva York, en los Estados Unidos, donde asistí a la asignatura, un curso de doctorado, dictado por la profesora Graciela Montaldo, quien ha estudiado de modo exhaustivo las crónicas de Rubén Darío, así como ha incorporado la obra de Tomás Eloy Martínez y de Rodolfo Walsh a su estudio *The Argentina Reader*. He realizado, para el trabajo final de esta estancia, un estudio de la crónica en la obra de Martín Caparrós. La profesora Montaldo me permitió

asistir a su seminario “Hispanic Literature in the Global Experience. Theory, Circulation and Materiality”, donde se exploró la literatura hispanoamericana en el contexto presente, sus abordajes estéticos, su vínculo con las nuevas tecnologías y su comportamiento ante la presente lógica de mercado y editorial.

De modo constante estuve en contacto con el doctor Pedro Luis Barcia, el primer estudioso que recopiló los artículos periodísticos de Rubén Darío. Este académico, infatigable estudioso de la literatura hispana, iluminó mi investigación con sus reflexiones.

A menudo se señala que la crónica latinoamericana, en este momento de esplendor, puede interpretarse como un “segundo *boom* latinoamericano”. Para poder ingresar en el debate de la existencia posible de un *boom*, consulté a editoriales, quienes me brindaron información sobre el volumen de ventas de sus colecciones de no ficción y crónicas en particular. Procuré, por lo tanto, describir el fenómeno con cifras, además de obtener las voces de sus exponentes destacados de este género literario.

METHODOLOGY

Narrative journalism, literary journalism, journalistic chronicle, and even the broad category of non-fiction (perhaps used as an editorial label, more focused on sales than on defining a type of text and describing its properties), or simply chronicle—which is the term used hereinafter to refer the subject matter of this paper—are some of the names given to this genre. The chronicle is often studied as an expression of journalism, even though its existence in Hispanic America predates that trade by several centuries and though it has managed to transcend the boundaries of journalism to position itself as an artistic expression or, in other words, as literature. This paper will cover the milestones of the chronicle since the time of the conquest of America to the present, going through its major figures and inflection points, and, by extension, its evolution. To explore the chronicle only from the point of view of journalism and within that sphere would mean ignoring its roots and its evolution. The meaning of *chronicle* in the 21st Century is not the same it had, for instance, in the 15th Century, though an essence remains.

I have organized this research in three large segments, defined by their time of expression. The first spans the Chroniclers of the Indies and Modernism. The second covers the pioneers of the chronicle as the genre is known nowadays, focusing on five founding figures of this expression, which I organized chronologically based on their most famous works: Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, and Elena Poniatowska. In the third segment, I focus on five—self-styled—“New Chroniclers of the Indies”: Héctor Abad Faciolince, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos and Juan Villoro. I should point out that I will not discuss these authors’ fictions, but specifically their chronicles. The scene of the chronicle is vast, but the corpus chosen for the third segment includes chroniclers who are not only prestigious writers, who have received international accolades for their work, but also teachers. These group

comprises people who are prolific chroniclers, but also teachers of their trade beyond the boundaries of their home countries.

The two most important institutions specialized in —and joined by— this trade were used as sources for these research: the New Ibero-American Journalism Foundation (*Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano*, or FNPI), founded by Gabriel García Márquez and based in Cartagena de Indias, and the Tomás Eloy Martínez Foundation (TEM), based in Buenos Aires. I asked both bodies for numerical data (records and archives) so as to support and describe, based on the number of students and workshops given, this scenario. These institutions focus, rather than on creating a theoretical framework, on the complex task of sharing the knowledge acquired in practice, that is, the action of realizing and writing chronicles, identified in most Latin American countries with the verb *reportear* (that is, to report). For this research, I attended the workshop given by Martín Caparrós in El Salvador, sponsored by the FNPI, on May 11-14, 2016. The workshop was called “Crónica extrema” (extreme chronicle), and it afforded me the possibility of meeting the members of the digital portal *El Faro*, who won the García Márquez excellence award, and of interviewing its director, José Luis Sanz. A few years before, in 2011, I traveled to Mexico to attend the workshop given by Santiago Gamboa, also under the FNPI, called “Periodismo y literatura” (Journalism and Literature).

The chronicle is today, besides a broad, attractive, and popular phenomenon, a topic studied in journalism schools. There are institutions, foundations and research centers devoted to disseminating and protecting this type of expression. There are even postgraduate courses focused on the chronicle. Some scholars have noticed the chronicle phenomenon and destined their efforts to understand it based on their respective theoretical frameworks. Among them, the works by Susana Rotker, Albert Chillón, Roberto Herrsher and also Martín Caparrós are unavoidable.

There are books comprised chronicles by a particular author, those organized around a specific subject (for instance, *Los malos*, edited by Leila Guerriero, with profiles of dictators, hoodlums, and torturers of Latin America), and also several anthologies. The prologues of two of these compilations, prepared by two Philology PhDs, are very valuable. One of these prologues was signed by Darío Jaramillo Agudelo, the winner of the 2017 National Poetry Award in Colombia, and the other by Jorge Carrión. They not only explain the reasons behind the selection, but also define a genre and describe the literary and publishing context in which the anthologies were published. To these two recent publications we should the anthology of extensive interviews, *Literatura que cuenta, entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España* (2016), in which Juan Cruz Ruiz uses his skill to review the art of these paradigms of the genre.

The chronicle occupies a shifting position within the media, not only in those specialized in narrative journalism, but also in the cultural supplements of generalist publications, such as national newspapers. Various recently-published interviews, taken from different Spanish-language media, in which the chroniclers are the interviewees and in which this universe is problematized, were used as reference. Thus, in a trade many times accused of being clumsy, urgent, and shallow, a reflection is produced on its content, its language, and its perspective.

The chronicle's territory, together with its boundaries and specific traits, is beginning to be explored also in conferences and particular events (discussion tables at the various Book Fairs of Hispanic-America, in bookshops, etc.) in which authors and publishers analyze this type of expression before the academy. There lies a virtue in this —yet— scarce body of theoretical work, and that is the fact that reference to the complex task of classifying it within a discursive field. They are driven not only by their will and the curiosity of third parties, but by a publishing logic which is beginning to develop specific collections and the younger generations of communicators, who read them in the media in which they publish their columns every week.

In February, 2016, I was able to attend in Casa de América several conferences on the figure of Inca Garcilaso de la Vega, such as the one given by José Antonio Mazzotti, a professor at Tufts. Moreover, in the same institution, I attended the two-day workshop coordinated in June, 2017, by Javier Sinay (*Los crímenes de Moisés Ville*), who won the Gabriel García Márquez award given to the best chronicle.

At the Segovia Hay Festival, in September, 2015, I attended the public interview with Emmanuel Carrère, the author of what is likely the most relevant non-fiction French-language novel of the last few decades: *El adversario*. I also took part of round-tables and conferences in which this subject was discussed, and even a public interview with the Nobel laureate Svetlana Alexiévich, in May, 2016, in Madrid.

As a journalist —I have been writing for a decade for the Argentine newspaper *La Nación*—, I was able to interview the figures I study in this paper, always following the same concerns: Can the chronicle be considered literature? What are its inherent properties and characteristics? Can we speak of a boom? Why is Latin America so fertile a ground for it? All these interviews and experiences were published in *La Nación*. In Madrid, I had the opportunity of interviewing in person a key author for the definition of the genre: Elena Poniatowska (in February, 2015). In Buenos Aires, I also interviewed Leila Guerriero (January, 2016). I took lessons, as I mentioned above, with Martín Carpani, and wrote an article about the experience on the date of the last day of the El Salvador the authors themselves define the chronicle. They are the ones who define and describe this “platypus of prose”¹², as the Mexican Juan Villoro labeled it, making workshop (May, 2016). I met Héctor Abad Faciolince in Madrid and held several conversations with him, though our interview was conducted via

¹² J. VILLORO, “La crónica, ornitorrinco”, digital edition, unpagged.

e-mail (September, 2016). Alberto Salcedo Ramos shared his reflections with me in an interview done via e-mail (July, 2017). Finally, I interviewed Juan Villoro in person (September, 2017), whose presentations and conferences in Madrid I had been attending since 2015.

In 2012, I interviewed, before beginning this research work, four of Tomás Eloy Martínez's children, who are now in charge of the Foundation that bears his name. These interviews are part of the annexes to this paper. For the chapter about Tomás Eloy Martínez, thanks to his children's collaboration, it was possible to contact a friend of the writer and professor at Rutgers, New Jersey: Marcy Schwartz, who provided valuable information on bibliography and on Martínez's work in the university (as a professor, he only gave one course on Jorge Luis Borges, but he organized several conferences with other writers, in which the issue of the chronicle was unavoidable).

A large part of the *La Nación* archive was moved at the end of 2014 to the province of Buenos Aires, the new headquarters of the newspaper, which used to be based a few meters away from the government palace and the mythical Plaza de Mayo. Many materials are yet to be digitalized, but Pablo de la Rosa, who is in charge of the archive, made a very generous contribution to my research and provided advice to find movie reviews signed by "TEM" (that is, a young Tomás Eloy Martínez), chronicles by Rubén Darío, and also articles signed by Miguel de Unamuno. All of them wrote in the newspaper founded by Bartolomé Mitre.

I embarked on a research stay at Colombia University's Casa Hispánica, in New York, where I took a PhD course given by Graciela Montaldo, who has carried out a comprehensive study of Rubén Darío's chronicles, and also included the works of Tomás Eloy Martínez and Rodolfo Walsh to her study *The Argentina Reader*. For the final assignment of the aforementioned stay, I prepared a study of Martín Caparrós' body of chronicles. Professor Montaldo gave me the opportunity of attending her seminar "Hispanic Literature in the Global Experience. Theory, Circulation and Materiality", which covered Hispanic American literature in the

current context, its aesthetical approaches, its relation with new technologies, and its behavior facing the current market and publishing logic.

I kept a constant communication with PhD Pedro Luis Barcia, the first scholar who compiled Rubén Darío's journalistic works. This indefatigable student of Hispanic Literature illuminated my research with his reflections.

It is often said that Latin American chronicle, in this time of splendor, could be interpreted as a "second Latin American boom" of sorts. In order to begin the discussion of the possible existence of a boom, I consulted publishing houses, which provided me with information on sales volumes for their non-fiction collections, and chronicles in particular. I attempted to describe the phenomenon using figures, and also the voices of the most important figures in the genre.

CAPÍTULO 1: ¿POR QUÉ LA CRÓNICA?

EL PERIPLO DE UNA SOBREVIVIENTE

Porque una crónica (un documental) debe ser mejor que la realidad. Su orden o su aparente caos, su estructura, su técnica, sus citas, la presencia del autor tienen que comunicar el sosiego que la realidad no sabe transmitir: lo he entendido por ti, lector, que ahora, a tu vez, lo entiendes. Te paso el testigo.

JORGE CARRIÓN¹³

La crónica en América Latina goza de mucho más que de una excelente salud en estos primeros lustros transcurridos del siglo XXI. Goza de protagonismo en la escena literaria internacional y lo hace tanto en medios de comunicación como en publicaciones o colecciones enmarcadas dentro de editoriales importantes. También gana su espacio en programas académicos dedicados íntegramente a esta expresión. ¿Cuál es el motivo por el cual ha persistido con tanta calidad y notoriedad a lo largo de los siglos? La crónica desempeñó un rol crucial en la conformación de un continente y es una expresión tan vernácula como algunas especies de la flora y fauna del continente. “América se hizo a base de crónicas. América se llenó de nombres y de conceptos y de ideas sobre ella a partir de esas crónicas, que eran como un intento increíble de adaptación de lo que se sabía a lo que no se sabía”, señala Martín Caparrós¹⁴, autor de *El hambre y Lacrónica*. La necesidad de transmitir y de comprender una realidad nueva y compleja obligó a los cronistas a acudir a estas técnicas narrativas para sellar un pacto de lectura donde una parte se comprometía a transmitir con verdad aquello que veían y presenciaban, mientras la otra parte aceptaba recibir aquel texto con

¹³ Jorge CARRIÓN, “Mejor que real”, pról. a *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona: Anagrama, 2012, p. 14 (en adelante, “Mejor que real” y *Mejor que ficción*).

¹⁴ Martín CAPARRÓS, *Lacrónica*, Madrid: Círculo de Tiza, 2015, p. 47 (en adelante, *Lacrónica*).

fe y confianza sobre la veracidad de los sucesos. Las criaturas exóticas y salvajes, la flora y la fauna, los ritos sorprendentes, todo este universo –la realidad del suelo americano– les resultaba fascinante para los ojos de un europeo. Si la ficción se opone a la realidad porque la primera no ocurrió o no podrá ocurrir jamás, los destinatarios de las crónicas debían confiar en que aquello que resultaba tan extraordinario era cierto y plausible en América, un lugar que, en apariencia, tenía leyes físicas y humanas muy distintas a las conocidas por los europeos. Todas estas descripciones del suelo y el habitante americano fueron conformando una semilla que en pleno siglo XXI sigue dando sus frutos. En su discurso, cuando recibió el Premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez se refiere a estos narradores primigenios en el ensayo “América Latina existe”¹⁵.

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen. Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos.

El autor colombiano alude al realismo mágico, género que encuentra en él a su exponente quizá más icónico y que está asociado con sus ficciones, a pesar de que su raíz se ubique, por el contrario, en crónicas de no ficción. La narración que llevaron a cabo los primeros europeos que pisaron América influencia las dos corrientes que define Seymour Menton en *Historia verdadera del realismo mágico*¹⁶: en primer lugar, el “realismo mágico-mítico”, ficciones basadas en la magia de la palabra y que rescatan los mitos del pasado precolombino en un

¹⁵ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Yo no vengo a decir un discurso*, Barcelona: Mondadori, 2010, p. 40 (en adelante, *Yo no vengo a decir un discurso*).

¹⁶ Seymour MENTON, *Historia verdadera del realismo mágico*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

trasfondo mágico (por ejemplo, *Hombres de maíz* o *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias) y, en segundo lugar, “lo real maravilloso”, el mundo de los orígenes y del paraíso perdido. Esta última aproximación a lo real, o modo de contemplarla e interpretarla, es descripta por Alejo Carpentier, en el prólogo de *El reino de este mundo*, donde sostiene que esta presencia y vigencia se encuentran en todo el continente. Nombra a los buscadores de El Dorado, a los exploradores de la Fuente de la Eterna Juventud, como así también a la coronela Juana Azurduy. Carpentier culmina su célebre prólogo, firmado en 1948, con una sentencia donde aúna dos conceptos clave para describir la narración de un continente, una pregunta que no exige respuesta, pues ya la ha argumentado en las líneas anteriores: “¿Pero, qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”¹⁷.

Se debe destacar otro hecho que estimula el desarrollo de la crónica en el continente. Desde la Conquista de América la ficción fue prohibida por la Corona, a través de un Real Decreto, en las colonias. Como señala Mario Vargas Llosa, la novela fue en América, desde el siglo XVI hasta el XIX, “un género maldito”¹⁸. La ficción, pensaba la corona española, distraería a los habitantes de este Nuevo Mundo y sembraría en los súbditos y criollos ideas nocivas que atentarían contra la Iglesia y su proceso de evangelización, así como también contra el poder monárquico. El 4 de abril de 1531 se promulga en Sevilla una ley contra la exportación de libros “profanos y fabulosos”¹⁹, aunque algunos *Quijotes* y, previamente, ediciones del *Amadís de Gaula* lograron burlar estos cepos de modo clandestino.

[...] los inquisidores juzgaron que libros, como “el Amadís e otros de esta calidad” eran subversivos y podían apartar a los indios de Dios. Estos optimistas suponían,

¹⁷ Alejo CARPENTIER, *El reino de este mundo*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993, p. 17.

¹⁸ Mario VARGAS LLOSA, “Novela primitiva y de creación en América Latina”, en *Los novelistas como críticos*, en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral eds., México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991 (en adelante, “Novela primitiva”).

¹⁹ Manuel ALVAR, *Los otros cronistas de las Indias*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1996, p. 46.

por lo visto, que los indios sabían leer. Pero es indudable que gracias a su celo fanático la Inquisición tuvo un instante de genialidad literaria: adivinó antes que ningún crítico el carácter esencialmente laico de la novela, su naturaleza refractaria a lo sagrado (no existe una novela mística memorable), su inclinación a preferir los asuntos humanos a los divinos y a tratar estos asuntos subversivamente²⁰.

Si bien resulta anacrónico para el momento de la prohibición de la ficción en América, las autoridades temían que estos entramados pudiesen también generar un efecto perverso en sus lectores, y, como le ocurriese a Alonso Quijano o luego a Emma Bovary, fuesen seducidos por ideas que los distrajeran de aquello importante y central para construir una colonia. El arquetipo del héroe que aparecía en los libros de caballerías, tan populares en el siglo XVI y XVII, resultaba una amenaza para el *statu quo*, a pesar de que estos personajes gritasen a los cuatro vientos lealtad y fidelidad al rey y al cristianismo. El objetivo primordial era controlar y monopolizar una idea (de dios, del hombre, de la autoridad, etc.), una educación, un pensamiento y que estos fuesen homogéneos con los de la corona para evitar desprendimientos o la intención independentista²¹. A través de la censura de la ficción y del control de la imprenta, se buscaba, como señala Carlos Alberto González Sánchez, mantener en las colonias la moral, el orden y las ideas serenas.

Por saber y considerar la fuerza ideológica de los libros, aun siendo escaso el número de lectores, pero muchos los oyentes, dispuso, con el fin de asegurar la ortodoxia y los fundamentos de la comunidad, la vigilancia de la imprenta y la censura de todo material impreso en circulación en los territorios de la monarquía hispánica. Se creía en la subversión que los “malos libros” sembraban en la mente de los hombres, más acusada en los de menor o nula preparación intelectual, a los que, como a niños, fácilmente podrían engañar, alejarlos de los fines superiores y entregarlos a mundos perversos capaces de hacer peligrar el orden establecido. La lectura, preferiblemente dirigida, debía ser un ejercicio didáctico y sacro, edificante y salvífico²².

²⁰ M. VARGAS LLOSA, “Novela primitiva”, p. 359.

²¹ También se prohibía la impresión de libros en lengua nativa que no fuese el castellano, salvo que contasen con la autorización de la Audiencia General.

²² Carlos Alberto GONZÁLEZ SÁNCHEZ, *Los mundos del libro, medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 58.

Nótese que había más oyentes que lectores, como señala González Sánchez, y fue, por lo tanto la tradición oral un modo de conservar los mitos, puesto que la censura no podía erradicar de la cultura popular esas fábulas o la fama de personajes de la ficción europea. Señala Giuseppe Bellini un pasaje donde Bernal Díaz del Castillo, el cronista y soldado de Hernán Cortés, en el capítulo LXXXVII de *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, llega a la capital azteca y, asombrado por aquel espectáculo nunca antes visto, escribe que aquello parecía “cosas del encantamiento que cuentan en el libro de Amadís de Gaula”²³. Es decir, la ficción es un filtro que atraviesa y moldea las narraciones de los cronistas.

En este contexto de prohibición, se incrementó la curiosidad por aquellos libros paganos y un mercado negro desde Europa hacia América. La Casa de Contratación –primero en Sevilla, luego en Cádiz– debió reforzar el detalle a la hora de realizar sus inventarios o informes, así como también sus controles y, en 1543, Felipe II robusteció aún más la ordenanza, señala González Sánchez²⁴. Otro motivo por el cual se ejercía control sobre los libros que llegaban a América obedecía a razones comerciales, ya que se buscaba que las pequeñas imprentas en las Indias no se beneficiasen con esta tarea y se procuraba que no surgiese una pequeña burguesía en torno a esta actividad que había revolucionado el mundo de la comunicación y la cultura.

No prosperó a causa de factores internos derivados de la índole de la sociedad y la cultura coloniales: exigua base económica para propiciar un nutrido público lector, falta de imprentas, restricciones y prohibiciones locales, necesidad en los escritores de descubrir y contar la “verdadera” experiencia del Nuevo Mundo (épica, crónica), con intención de relatar más que entretener, las exigencias propias de la novela, cuya técnica requiere además de cierta disciplina un conocimiento literario vedado²⁵.

²³ Giuseppe BELLINI, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia, 1997 (en adelante, *Nueva historia*).

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

²⁵ Juan RODRÍGUEZ FREYLE, *Ficciones de El carnero*, pról. de Héctor H. Orjuela, Bogotá: Ediciones La Candelaria, 1979, p. 15 (en adelante, *Ficciones de El carnero* o “Prólogo”).

De este modo, la novela tuvo una aparición tardía en América Latina. En un comienzo, los primeros narradores emularon el modelo de la picaresca y de Cervantes, es decir, el de la novela, pero siempre desde el plano de la no ficción. Luego se emuló el estilo del romanticismo y del realismo (cuando se puso fin a la prohibición de la ficción), con las sucesivas independencias en América. Sería *El Periquillo Sarmiento* (1816), del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, la novela que inauguraría esta nueva expresión. Sin embargo, este relato costumbrista y picaresco, que sigue los pasos de la vida de Pedro Sarmiento, conserva, desde la ficción, su raigambre con el periodismo. Aníbal González, en *Journalism and development of Spanish American narrative*, estudia el puente que el autor de este clásico traza con esta profesión. Así como aparecen criaturas que simbolizan personajes prototípicos y dañinos de una sociedad (el traidor, el charlatán, etc.), Sarmiento representa al periodismo a través de este hombre de bien que se acerca a una vida de virtud a través de la escritura: “Hay una ironía considerable en el hecho de que la autoproclamada primera novela hispanoamericana era en realidad una forma encubierta de periodismo, un panfleto que arrastraba, que se hacía pasar por ficción narrativa”²⁶.

Tomás Eloy Martínez escribió en 1992 el prólogo del libro de un por entonces joven escritor, Martín Caparrós, hoy referente indiscutido de la crónica. Martínez titulaba aquel texto “El apogeo de un género” con la certeza de que aquel momento y escenario tenía raíces más antiguas y profundas, e incluso anticipaba que ese género en cuestión estaba por crecer más aún. En estas escasas líneas, Martínez afirma: “La crónica es, tal vez, el género central de la literatura argentina”²⁷. Allí, en ese primer párrafo, menciona también las obras que fundamentan su opinión, partiendo de una “crónica magistral”, que es el *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V.

²⁶ Aníbal GONZÁLEZ, *Journalism and Development of Spanish American Narrative*, Nueva York: Cambridge University Press, 1993, p. 40 (en adelante, *Journalism and Development*). La traducción es propia.

²⁷ Tomás Eloy MARTÍNEZ, “Apogeo de un género”, pról. a *Larga distancia*, Martín Caparrós, Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 11 (en adelante, *Larga distancia*).

Mansilla; el *Martín Fierro*, de José Hernández; *En viaje*, de Miguel Cané; *La Australia argentina*, de Roberto Payró; los *Aguafuertes*, de Roberto Arlt; *Historia universal de la infamia* y *Otras inquisiciones*, de Jorge Luis Borges; *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, de Julio Cortázar. Y, finalmente, menciona “los documentos de Rodolfo Walsh [que] son variaciones de un género que, como el país, es híbrido y fronterizo”²⁸.

Tras esta novela primitiva con la que Vargas Llosa titula su famoso ensayo –*primitiva* por estar en los orígenes y por su calidad rudimentaria–, se traslada la ficción a la novela de creación autónoma, donde postula la representación de la realidad vista por ojos americanos. Desde sus orígenes habrá en ella impregnada una forma de denuncia (con una pionera, la peruana Clorinda Matto de Turner, en 1889, con *Aves sin nido*, quien describe la vida del indio en los Andes). Va a surgir una novela que Vargas Llosa define como “indigenista, costumbrista, nativista, criollista”²⁹, con una identidad propia donde desde el amanecer de esta expresión aparece una voz de denuncia.

Durante el descubrimiento de América y la narración de los llamados Cronistas de las Indias, hubo otros actores que oficiaron como cronistas, hombres de diversas formaciones académicas y culturales que describieron y narraron las particularidades de un universo desconocido en América. No eran periodistas ni publicaban sus crónicas en medios de comunicación, sino que escribían libros de viaje –discursos, los llama Graciela Montaldo– que buscaban describir un amplio continente:

La cultura de la América hispana abunda en textos de viajeros europeos (con todo lo que esta categoría implica): sabios, científicos, exploradores, espías, diplomáticos, militares, comerciantes, artistas, aventureros y todo a la vez que

²⁸ T. E. MARTÍNEZ, “Apogeo”, p. 11.

²⁹ M. VARGAS LLOSA, “Novela primitiva”, p. 360.

llegaron a hacer una apropiación técnico-discursiva de territorios aún mal o no conocidos³⁰.

Con respecto a los viajeros científicos Montaldo se refiere a aquellos especialistas en geografía y botánica que arriban a América, enviados por las instituciones más importantes en su especie en aquel momento: la Royal Society de Londres y la Academia de Ciencias de París. Además, se detiene en los viajeros comerciantes, quienes a prisa –toda la prisa que le permitía un continente vasto y sin medios de transporte– recorren los territorios explorando potenciales negocios. Por ejemplo, se refiere Montaldo a los ingleses Francis Bond Head y John Miers en La Pampa hacia 1826, quienes, además de comerciantes eran aventureros y espías³¹. Son ellos quienes van a instaurar una tradición: “la literatura del descubrimiento”³².

Y, por entonces, mientras surgía la ficción, la crónica se mantenía erguida. En 1797 el colombiano José Antonio Benítez, apodado “el Cojo”, escribe “Carnero de la Villa de Medellín”, una famosa crónica sobre un sacerdote asesino que conmocionó a la opinión pública de la época. Además, con el emerger de los diarios y periódicos americanos, los “letrados patriotas”, en términos de Jorge Myers³³, encontraban su espacio para explorar la no ficción, en particular, a través de columnas. Estos hombres eran intelectuales comprometidos políticamente que oficiaban como voceros de los intereses de su patria³⁴. Los cronistas en la América poscolonial se convierten en autores profesionales cuyo trabajo comienza a ser remunerado.

³⁰ Graciela MONTALDO, “Nuestro oriente es Europa”, en *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

³¹ *Ibidem*, p. 59.

³² *Ibidem*, p. 61.

³³ Jorge MYERS, “El letrado patriota: los hombres de letras hispanoamericanos en la encrucijada del colapso del imperio español en América”, en *Historia de los intelectuales en América Latina: la ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Carlos Altamirano dir., Madrid: Katz, 2008 (en adelante, “El letrado patriota”).

³⁴ J. MYERS, “El letrado patriota”, pp. 29-30.

En la novela latinoamericana hay un hilo conductor: la violencia. Ésta es un elemento clave para entender a la no ficción porque es un elemento clave de la historia. Señalaba el autor chileno Ariel Dorfman³⁵ en 1968 que la novela denunciaba “las condiciones brutales e inhumanas en que se debatían los pobladores de estas tierras”, con el énfasis puesto en los “padecimientos” y “sufrimiento” de los habitantes. Y en este sentido, la crónica y la novela de no ficción han marchado siempre de la mano, retratando a estos seres, que son mayoría, sometidos por una minoría o una élite, en una atmósfera de opresión y abusos³⁶.

Este contexto violento es un aspecto central de la crónica y se volverá a abordar en esta investigación. Hay que destacar que la violencia tiene múltiples manifestaciones, no solo físicas, y que se continúa expresando a través de una sociedad de grandes asimetrías.

Escribía en 1976 Eduardo Galeano:

Tenemos la dicha y la desgracia de pertenecer a una región atormentada del mundo, América Latina, y de vivir un tiempo histórico que golpea duro. Las contradicciones de la sociedad de clases son, aquí, más feroces que en los países ricos. (...) Es mucho mayor la distancia, el abismo que en América Latina se abre entre el bienestar de pocos y la desgracia de muchos; y son más salvajes los métodos necesarios para salvaguardar esa distancia³⁷.

Escribía Fernando Aínsa en 1997:

Nuestra violencia, por lo tanto, creada por un sistema social que fuerza al 90% de sus habitantes a no saber siquiera si vivirá más allá de su mañana, se nutre además de la tonificadora inseguridad de un continente que busca su ser, y que asume pautas contradictorias con las cuales se vive y se actúa. La inmediatez de la violencia personal orienta: es algo concreto a que atenerse, la repetición dura de mi yo en acción. Mato, luego existo³⁸.

³⁵ Ariel DORFMAN, *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

³⁶ *Ibidem*, pp. 9-10.

³⁷ Eduardo GALEANO, *El tigre azul y otros artículos*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1996, p. 4.

³⁸ Saúl SOSNOWSKI (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Tomo IV, Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 393.

Pronunciaba Sergio Ramírez en 2015:

Los novelistas también hemos sido cronistas de la violencia de las revoluciones, como lo fue Carlos Fuentes. Fui protagonista en mi patria de una revolución triunfante, y puedo decir que la de hoy no es una violencia que busca transformar la sociedad para hacerla más justa, sino una violencia criminal, para envilecerla. Pero tiene la misma raíz, porque se alimenta de la pobreza. Para entrar en el siglo veintiuno, debemos dejar atrás primero el siglo diecinueve. Los escritores latinoamericanos somos cronistas de hechos y debemos registrarlos, exponerlos a la luz pública, iluminarlos, somos testigos privilegiados de las ocurrencias de la vida cotidiana trastocada por la violencia, el miedo, la inseguridad, la corrupción, las grandes deficiencias del Estado de derecho, somos testigos de cargo³⁹.

Con distintas máscaras, la violencia permanece en América Latina, transcurre el tiempo, cambian los gobiernos, y de norte a sur el escenario del continente continúa sumido en este abismo. En palabras del intelectual uruguayo en la década del setenta, o de Aínsa antes de que terminara el siglo, o del autor nicaragüense hace un par de años, la violencia es una constante que signa la vida del pueblo latinoamericano.

Susana Rotker, en *Ciudadanías del miedo (Citizens of Fear)*, considera que los escritores pueden, con su arte, colaborar con este escenario puesto que consideran al espacio como texto, y logran así un nuevo espacio donde se les permite a los habitantes de ese mundo violento expresar su voz, incluso aunque ellos luego no puedan leer las crónicas donde aparecen⁴⁰. La violencia, agrega la estudiosa, genera una crisis también en la esfera de la comunicación, un contexto donde quienes padecen la violencia buscan modo de poder expresar sus problemas y sus miedos. Por lo tanto, el cronista cumple una función social:

Tanto como para exorcizar su trauma o para explicar la situación política o económica que lo generó, la complejidad de la violencia solo puede ser

³⁹ Sergio RAMÍREZ, Discurso de aceptación del premio Carlos Fuentes, pronunciado el 23 de febrero de 2015 en México D.F. [En línea]
En: <<http://www.fnpi.org/es/discurso-de-sergio-ram%C3%ADrez-al-recibir-el-premio-internacional-carlos-fuentes-la-creaci%C3%B3n-literaria>>.

⁴⁰ ROTKER, Susana (ed.), *Citizens of Fear, Urban violence in Latin America*, Nueva Jersey: Rutgers, 2002, p. 7 (en adelante, *Citizens of Fear*).

completamente entendida cuando se habla entre dos personas, un aparente anacronismo en la era de la globalización⁴¹.

Rotker da el ejemplo de “El día en que bajaron de los cerros”, la crónica desde Caracas del español José Comas, publicada en 1989 en el diario *El País*⁴², en un clima de tensión social en el gobierno del venezolano Carlos Andrés Pérez. Aquellos que “bajan” son las clases humildes y este desplazamiento hacia el centro se produce con el fin de manifestarse contra un gobierno ineficaz. Destaca el narrador en primera persona del plural que describe con detalle la fastuosidad de la boda más ampulosa de la década, en la que la novia era la hija de un millonario, dueño de un supermercado que, en el mismo momento de la celebración, estaba desabastecido. Este cronista habla de un “nosotros”, está entre los manifestantes, aunque no se considere uno de ellos, y recoge las voces de este caos⁴³.

En sociedades donde la comunicación, gracias a las virtudes de la tecnología, alcanza altos niveles de velocidad, el don del cronista y del periodismo en general es y seguirá siendo escuchar: “Ahora, los periodistas están aprendiendo que los ciudadanos no solo tienen muchas cosas que decir, sino que en muchos sentidos están conduciendo la conversación”, consideran Francisco Seoane Pérez y Leonard Witt en “Periodismo del futuro”⁴⁴. Jorge Carrión además se refiere a una compleja tarea, cognoscitiva e interpretativa, que requiere una gran responsabilidad por parte de los cronistas.

Porque una crónica (un documental) debe ser mejor que la realidad. Su orden o su aparente caos, su estructura, su técnica, sus citas, la presencia del autor tienen que comunicar el sosiego que la realidad no sabe transmitir: lo he entendido por ti, lector, que ahora, a tu vez, lo entiendes. Te paso el testigo. Podemos seguir viviendo. Me imagino a los cronistas como a seres dotados de una antena integrada y con sistema de emisión de datos: humanos capaces de sintonizar con

⁴¹ *Ibidem*, p. 8.

⁴² José COMAS, “El día en que bajaron de los cerros”, *El País*, Madrid, 5 de marzo de 1989. En: <https://elpais.com/diario/1989/03/05/internacional/605055601_850215.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁴³ *Ibidem*, p. 226.

⁴⁴ Francisco SEOANE PÉREZ y Leonard Witt, “Periodismo del futuro”, en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, n° 91 (2005), pp. 28-35.

la música de su presente, leerla y transcribirla para que también los demás la podamos leer. Y reescribir. Crearla para que la podamos recrear⁴⁵.

Los cronistas realizan una operación similar a la de los primeros exploradores de un continente, quienes ingresaban en un mundo desconocido e iban abriendo paso entre la maleza, quitando obstáculos para arribar a una zona segura, un sitio donde encontrar cierta estabilidad y certezas.

⁴⁵ J. CARRIÓN, "Mejor que real", pp. 15-16.

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA CRÓNICA

El periodismo narrativo es un oficio modesto, hecho por seres lo suficientemente humildes como para saber que nunca podrán entender el mundo, lo suficientemente tozudos como para insistir en sus intentos, y lo suficientemente soberbios como para creer que esos intentos les interesarán a todos.

LEILA GUERRIERO⁴⁶

La crónica es un ave fénix y una sobreviviente del continente americano, definida muchas veces a partir de un contexto antagónico, a partir de una negación: la crónica es no ficción. ¿Hasta cuándo se seguirá hablando de no ficción y surgirá un consenso y una voluntad para designar aquella masa de realidad que aborda con una expresión propia? Asegurar que un texto es *no ficción* pareciera incluso ubicarlo en una esfera ajena a la de la literatura, como si todo texto literario fuese inexorablemente ficción. Están también quienes para designarla, en lugar de negación, acuden a la ausencia: novela sin ficción. Por ejemplo, el escritor barcelonés Jorge Carrión⁴⁷ se refiere a esta categoría en el prólogo de *El Interior*, un rótulo que podría ser entendido como una declaración de autonomía de la crónica con respecto a la ficción. En 1983 Norman Sims, uno de los expertos en la materia, realizó una antología de los exponentes estadounidenses del género en *Los periodistas literarios* y planteaba en aquel momento este problema que aún no tiene solución en el mundo anglosajón:

Algunos colegas –soy profesor de periodismo– sostienen que no es sino un híbrido, que combina las técnicas del novelista con los hechos que reúne el

⁴⁶ Leila GUERRIERO, *Zona de obras*, Barcelona: Anagrama, 2015, p. 31 (en adelante, *Zona de obras*).

⁴⁷ Martín CAPARRÓS, *El Interior*, pról. Jordi Carrión, Barcelona: Malpaso, 2014, p. 7 (en adelante, *El Interior*). La mayúscula en el sustantivo del título corresponde a la decisión del autor.

reportero. Puede ser así. Pero las películas combinan la grabación de la voz con la fotografía, y sin embargo este híbrido merece un nombre⁴⁸.

El sustantivo *crónica* es antiguo y conserva aún su espíritu primigenio. La crónica es, en definitiva, un relato. Según el *Nuevo Diccionario Histórico del Español* el primer registro de este término en castellano proviene de 1240, en la forma “cronica” o “coronica”⁴⁹. Según el *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE)⁵⁰ el primer registro de la palabra *crónica* en idioma castellano data de 1250 y aparece en un texto jurídico anónimo llamado *Vidal Mayor*, pero, en este caso, la acepción alude al adjetivo y no al sustantivo (ambos poseen una raíz en común). El significado de una idea o hecho de la realidad, cuya importancia hace que perdure en el tiempo es coherente con el sentido de la crónica: el de describir un evento o realidad sin perder vigencia, pues siempre narra las vicisitudes de una sociedad. Luego, ya con el sentido que el lector le otorga en el siglo XXI, el segundo registro de *crónica* en el CORDE data de un texto anónimo ubicado entre el año 1400 y 1489, llamado *El balado del sabio Merlín con sus profecías*:

(...) E de la fija de Iguerna que dio al rey Lot salió Galván e Agranay e Gariete; e de la que dio al rey Urián, que avía nombre Morgaina, salió Iván. Mas esto no fue ante que Artur fuese conosciado por fijo de Uterpadragón, ni estonces, mas después dende en adelante, como Merlín dixo a Iguerna. E aquella Morgaina venció después a Merlín, como la *crónica* lo recontará adelante, ca le él enseñó tanta de nigromancia e de encantamentos, que fue maravilla; e porque ella supo tanto, fue después llamada Morgaina la Fada. E estos niños que havés oído amó el Rey mucho e fízoles muchas mercedes, así como os diré. E después enriqueció los parientes del Duque, así como lo él prometió⁵¹.

La crónica implica una aproximación a lo real, es un vínculo entre un narrador y un narratario distante con respecto a esa realidad a la que se alude.

⁴⁸ Norman SIMS (ed.), *Los periodistas literarios, El nuevo arte del reportaje personal*, Nueva York: Ballantine, 1984.

⁴⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CDH) [en línea]. *Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español* [en línea]. En: <<http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/cdh>> [Última consulta: 01/10/17]

⁵⁰ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español*. En: <<http://www.rae.es>> [Última consulta: 01/10/2017].

⁵¹ *Ibidem*.

Ramón Menéndez Pidal editó en 1906, con el nombre de *Primera Crónica General, Estoria de España*, un entramado de poder de reyes que abarca desde Roma hasta los días del monarca apodado “el Sabio”. El subtítulo de esta obra reza: “que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289”. Alfonso X ordena escribir una historia en romance y abandona el latín de otras crónicas previas, como el *Chronicon Mundi* (1230-1239), del obispo de Tuy. Se advierte en las crónicas medievales que existe una hegemonía absoluta de la voz oficial, o una narración contemplada y autorizada desde el horizonte del poder. Estas obras buscaban adoctrinar a su pueblo, explica Inés Fernández-Ordóñez⁵², y no solo eran una fuente de registro histórico, sino también una enseñanza del comportamiento pretendido para sus súbditos. Es decir, la utilización de la voz “crónica” es previa al siglo XV, pero las “Crónicas de Indias” tendrán sus propias características, englobarán una serie de categorías formales y un abordaje particular elaborado por los primeros europeos en llegar a América. Allí se referirán a un universo inabarcable y complejo de definir. Si bien emergerá la figura de “Cronista Mayor de Indias”, como voz oficial, surgirán también cronistas espontáneos, no oficiales, a través de sus relatos a familiares y conocidos más allá del Atlántico. Si en las crónicas medievales primaba la voz oficial, si el narrador se ubicaba desde la perspectiva del monarca, con las crónicas de Indias ocurrirá el flujo inverso de la información puesto que serán los monarcas los destinatarios de estas narraciones.

Es necesario detenerse en la condición literaria de las “Crónicas de Indias”, estos textos contruidos sobre hechos verídicos, dueños de un inmenso valor historiográfico. Nótese que el debate no surge a partir de textos del siglo XX, publicados en medios de comunicación, sino que data desde su mismo origen. ¿Puede considerarse literatura a las “Crónicas de Indias”? Ya desde el título de su estudio *La vocación literaria del pensamiento histórico en América: desarrollo de la*

⁵² Inés FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, “De la historiografía fernandina a la alfonsí”, en *Alcanate*, n.º. 3 (2002-2003), pp. 93-133.

prosa de ficción siglo XVI, XVII, XVIII y XIX Enrique Pupo-Walker⁵³ responde a este interrogante. Para el estudioso existe en estas crónicas el germen de la literatura latinoamericana, una vocación literaria, antes que un mero informe, vinculada a la aproximación a la tarea histórica. “En estos pasajes tan variados disfrutaremos de textos elaborados con preciosa astucia narrativa; y en ellos localizaremos también importantes codificaciones del discurso que a lo largo de los siglos fueron retomadas por la prosa de creación”⁵⁴. Estos textos primigenios son un modelo y un escenario crucial para la gestación de grandes prosas del siglo XX como *El naranjo*, de Carlos Fuentes, *El entenado*, de Juan José Saer, o *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias. Esta misma idea es la que expresaba García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel. También reconoce el valor literario de la crónica el catedrático Teodosio Fernández, quien destaca que Bernal Díaz del Castillo, en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), realiza con su publicación un gran aporte historiográfico, así como también “una creación literaria excepcional, relacionable con sus aciertos descriptivos y con la naturalidad de su manera narrativa”⁵⁵. Giuseppe Bellini también considera a la crónica como literatura, la primera de la literatura hispanoamericana.

Se trata de obras fundamentalmente escritas por españoles en los años en los que empezaba a configurarse la fisonomía de la sociedad que tan profundamente habían revolucionado. Las crónicas y las relaciones abren, tanto para la literatura hispánica como la hispanoamericana, que se inicia, un nuevo y sugestivo capítulo, y así mismo tienen un extraordinario alcance científico, pues renuevan por completo la historiografía con una observación directa de la realidad⁵⁶.

Se debe aclarar que no toda crónica puede considerarse literatura. Un informe o una cronología no es una crónica. Un cronista no es un mero testigo o

⁵³ Enrique PUPO-WALKER, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América: desarrollo de la prosa de ficción siglo XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid: Gredos, 1982, pp. 12-13 (en adelante, *La vocación literaria*).

⁵⁴ E. PUPO-WALKER, *La vocación literaria*, p. 12.

⁵⁵ Teodosio FERNÁNDEZ, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Universitas, 1995, p. 20 (en adelante, *Historia de la literatura hispanoamericana*).

⁵⁶ G. BELLINI, *Nueva historia*, p. 75.

un notario. Se enumerarán en el próximo inciso los elementos característicos de este género. Esta investigación propone explorar a la crónica desde su concepción y perspectiva literaria y no como documento histórico.

Existen varias dificultades para definir a la crónica: en primer lugar, la más sencilla de resolver, es la necesidad de precisar qué acepción de las dos señaladas por la *RAE* se utilizará con este propósito; en segundo lugar, su modo de equipararla como sinónimo de periodismo narrativo o de periodismo literario; en tercer lugar, de considerarla literatura periodística, o bien, en la vereda de en frente, periodismo literario. No se trata la crónica de un término polisémico, con significados distantes entre sí, pero sí es preciso acotar el campo y tomar una definición que cuente con el consenso de quienes se expresan en el universo de la crónica. Estas tres primeras cuestiones se abordarán a continuación, mientras que la última de ellas, en el próximo inciso.

Con respecto a la primera dificultad arriba señalada, se utilizará para esta investigación la segunda acepción propuesta por el *DRAE*: “Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad”. Nótese que la definición se refiere a un contenido periodístico y a un hecho de actualidad. La crónica puede narrar un hecho que ya haya ocurrido, quizá hace más de un siglo, un evento que esté concluido, pero siempre tendrá en el presente de la narración una raigambre o impacto con la actualidad, con un hecho cuya vigencia se observe. Por ejemplo, Javier Sinay investiga en 2013 una serie de asesinatos cometidos entre 1889 y 1906 en una colonia de gauchos judíos en la provincia argentina de Santa Fe. En el prefacio de *Los crímenes de Moisés Ville* se pregunta precisamente por qué sumergirse en esta investigación tan alejada de su propio presente. Quizá la respuesta sea que en aquel momento –y, cuatro años después– los atentados terroristas cometidos contra la población judía en la Argentina a fines del siglo XX siguen impunes, a pesar de que se discuta sobre ellos en los medios de comunicación y los familiares de las víctimas continúen clamando justicia.

Definir a la crónica es un problema en sí mismo. Resulta complejo dar una precisa definición en el siglo XXI, puesto que esta expresión ha ido mutando, se ha comenzado a considerarla género (el hecho de que contenga otros géneros dificulta la tarea), posee una multiplicidad de elementos, se la denomina con términos equivalentes, y también, resulta por momentos confuso el hecho de que es una expresión que aúna a un continente que, si bien habla una misma lengua, está poblado de variedades dialectales. Este problema enfrentaba Darío Jaramillo Agudelo en “Collage de la crónica latinoamericana del siglo XXI”:

No es descuido. Creo que estoy definiendo lo mismo. Los límites entre unas y otras distinciones y subdistinciones lexicales son demasiado borrosos. Crónica, reportaje, perfil, periodismo literario, periodismo narrativo, ornitorrinco, el caso es que sí puedo identificar algunas características de lo que aquí se trata. Y puedo contar una historia y una prehistoria. Si de definiciones se trata, la crónica es el material que publican las revistas de crónicas. En cuanto a las maneras de reconocerla, la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales. Ensayo mi propia definición no para casarme con ella, o para usarla como armadura. Sólo lo hago para seguir el juego, para contribuir a la confusión general⁵⁷.

La segunda dificultad que plantea el término es la equiparación con el periodismo narrativo o el periodismo literario. Roberto Herrsher, cronista y director de la maestría en Periodismo Narrativo de la Universidad Hurtado, en Santiago de Chile, es el autor del que sea quizá el libro de referencia más consultado sobre este tema: *Periodismo narrativo, cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Herrsher, en este interesante y amplio manual no brinda jamás una definición del término (utiliza, como así figura en el título, el término “periodismo narrativo” para referirse al género). “Definir al periodismo narrativo es como tratar de explicar un chiste. En vez de decirles por qué me parece bueno o importante contar historias reales, lo que debería hacer es contarles una”⁵⁸. Así, y

⁵⁷ Darío JARAMILLO AGUDELO, *Antología de crónica latinoamericana actual*, Buenos Aires: Alfaguara, 2012, p. 17 (en adelante, *Antología*).

⁵⁸ Roberto HERRSHER, *Periodismo narrativo, cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Santiago de Chile: RIL Editores y Universidad Finis, 2009, p. 20.

de modo elíptico, Herrsher describirá el género con una extensa anécdota, pero no lo definirá.

Algunos autores y cronistas prefieren el término periodismo narrativo, mientras otros, periodismo literario. El motivo de esta distinta nomenclatura no obedece, por ejemplo, a diferencias dialectales propias de las diferencias geográficas de quien designe. Por ejemplo, mientras Herrsher, quien se desempeñó como director de la maestría de Periodismo de la Universidad de Barcelona, lo llama *periodismo narrativo*, Albert Chillón, también uno de los mayores expertos del género, y director de la maestría de Periodismo Literario, Comunicación y Humanidades, en la Universidad Autónoma de Barcelona, lo llama *periodismo literario*. Periodismo narrativo y periodismo literario se utilizan de modo indistinto. No existen diferencias en los textos y autores que designan. Ambos se refieren al mismo discurso. Sí define Chillón al periodismo literario: “aquel género que en uso pleno de una condición multidisciplinar recibe aportaciones de los géneros literarios testimoniales y de las modalidades documentales”⁵⁹. Quizá haya en ambos términos una diferencia vinculada a la especificidad. Es probable que el *periodismo narrativo* implique que es periodismo gráfico (frente a otro tipo de periodismo como es el televisivo o el radiofónico). Existe en él una narración, un relato y, en particular, elementos de la literatura para construir un texto. Hablar de *periodismo narrativo* es una definición acertada, pero no específica, mientras que hablar de *periodismo literario* pareciera ubicar a esta expresión en un status superior, una expresión reservada para algunos pocos periodistas o cronistas, más exclusiva, como si no todo periodista pudiese escribir con virtuosismo aquel género.

⁵⁹ Albert CHILLÓN, *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002 (en adelante, *Literatura y periodismo*).

Si Chillón definió al periodismo literario, ¿qué es el periodismo narrativo? Leila Guerriero lo define en *Zona de obras*, su libro de ensayos sobre el tema⁶⁰:

El periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal es, perogrullo dixit, que se trata de periodismo. Eso significa que la construcción de estos textos musculosos no arranca con un brote de inspiración, ni con la ayuda del divino Buda, sino con eso que se llama reporteo o trabajo de campo, un momento previo a la escritura que incluye una serie de operaciones tales como revisar archivos y estadísticas, leer libros, buscar documentos históricos, fotos, mapas, causas judiciales, y un etcétera tan largo como la imaginación del periodista que las emprenda.

Se debe también mencionar otro término que se utiliza como sinónimo para hablar de este género: la novela-testimonio. Así, aparece un aspecto clave para hablar de la crónica que es la palabra, la voz, o, el testimonio de un hecho que se transforma luego en narración. Según Eduardo Becerra, este es un género complejo de definir “debido a las borrosas fronteras que se establecen en él entre lo narrativo y lo biográfico, lo antropológico, lo periodístico o lo documental, según los casos”⁶¹. Existe una amplia variedad de cronistas y de crónicas, y, entre ellas, las espontáneas, donde el narrador reconstruye los hechos como testigo no voluntario de un momento y/o de un escenario. Es el caso de Hernán Valdés en *Tejas verdes, diario de un campo de concentración en Chile*, que, como su título lo indica es un diario en el sentido de bitácora, de “cronología de la cotidianidad”⁶². Ocurre con este libro, tal como le ocurre a Rodolfo Walsh con *Operación Masacre*, que existe un objetivo específico no solo en la redacción, sino en la publicación de esta crónica: una urgencia por escribir (“al calor de la memoria”⁶³) y publicar este relato inspirado en una denuncia, para mostrar “la experiencia del pueblo actual chileno”⁶⁴. Tejas verdes –el nombre de un campo de concentración en Santiago de Chile– es el diario de un prisionero y también el primer testimonio de la represión

⁶⁰ L. GUERRIERO, *Zona de obras*, p. 33.

⁶¹ Eduardo BECERRA, “Direcciones de las últimas décadas”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Universitas, 1995, p. 391.

⁶² Hernán VALDÉS, *Tejas verdes, diario de un campo de concentración en Chile*, Barcelona: Ariel, 1974, p. 5 (en adelante, *Tejas verdes*).

⁶³ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 5.

lanzada por la dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet. El período de detención de Valdés se extiende desde el 12 de febrero hasta el 15 de marzo de 1974. En la primera edición de este diario se precisa también la fecha de escritura del prólogo, mayo de 1974, y la ciudad, donde, no solo se termina de redactar el diario, sino donde se publica, Barcelona. Es decir, en apenas dos meses Valdés reconstruye en el exilio estas vivencias.

Posee algunas licencias que escapan a la rigurosidad de la crónica, ya que el narrador carece de referencias y de plazos temporales, percepciones, antes que de datos precisos, porque es víctima de un “buen sistema de humillación, incertidumbre y desconcierto”⁶⁵. Valdés es el cronista de las desgracias de estos prisioneros y su oído está atento a estos relatos y a cada compañero de celda, para luego poder reconstruir –casi de inmediato, poco después de su liberación– estos testimonios:

Manuel, el campesino, de pronto se ha puesto a hablar, y cuenta que él cree saber dónde nos encontramos. Trabaja en un asentamiento de propiedad colectiva en Renca. Son veinte campesinos y sus familias que cultivan comunitariamente un fundo expropiado. Tres de sus compañeros fueron detenidos hace un par de meses y traídos a un lugar semejante a éste, que él cree reconocer de acuerdo a sus relatos. Los tres fueron torturados y volvieron al fundo semienloquecidos. Todos nos agrupamos alrededor suyo, pidiéndole más detalles, anhelantes de curiosidad y miedo. «Contaron que les pusieron corriente, pero ya a la semana estaban bien, cosechando tomates, que es fácil» (...) ¿Qué se esconde detrás de este relato?

Valdés, poeta y novelista, no posee aspiración literaria alguna con este diario dedicado a sus compañeros de Tejas verdes, a quienes rescata del olvido.

El tercer conflicto se ubica en la naturaleza de la crónica, es decir, desde su punto de partida. Como ocurre con toda expresión propia del campo de las artes y de las humanidades, alejada del terreno de lo científico y de lo empíricamente comprobable, definir una voz es una tarea siempre sujeta a debate. ¿Se la debe estudiar desde la literatura o desde el periodismo? Esta cuestión ha dado lugar a

⁶⁵ *Ibidem*, p. 164.

dos denominaciones, según la perspectiva desde donde se la defina: *literatura periodística* o *periodismo literario*. El punto de partida es muy diferente, según la función que cumplan estos dos vocablos –como adjetivo o como sustantivo–, implica que hay una posición tomada al respecto. Dicho en otros términos, se debate si la crónica es considerada arte o mera escritura con una funcionalidad clara (la de informar) y una fecha de caducidad, más vinculada con la información inmediata que con una búsqueda estética. A su vez, ¿dónde se ubica el argumento para sostener esta distinción? ¿En su materia? ¿Es entonces solo la ficción la materia con la que se teje el arte?

Tzvetan Todorov se refiere al concepto de “literatura periodística” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*⁶⁶ y la caracteriza como una expresión arraigada con un compromiso social antes que con una exploración estética:

Una inmensa literatura periodística se ha acumulado alrededor de cada novela de Turgeniev, literatura que se interesa menos por la obra de arte que por los problemas de la cultura en general, y, sobre todo, por los problemas sociales. Esta literatura periodística era perfectamente legítima como respuesta al tema elegido por el novelista.

La literatura periodística aparece para Todorov vinculada con textos que retratan la vida de la Rusia profunda, la cotidianidad de los campesinos, de mitad del siglo XIX y el crítico se refiere a la obra de Borís Pilniak y de Ilyá Grigórievich Ehrenburg. Este último, además de escritor, fue corresponsal de guerra y cubrió en diversas crónicas durante la Segunda Guerra Mundial las atrocidades de los nazis cometidas en los campos de concentración. Ehrenburg, amigo de Pablo Picasso y de tantos intelectuales de la época, recorrió España en 1926 y dio forma a un conjunto de crónicas que reunió en un libro llamado *España, República de trabajadores*, un libro “escrito por un ruso y para rusos”⁶⁷.

⁶⁶ Tzvetan TODOROV, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F.: Siglo XXI, 2011, pp. 200-201.

⁶⁷ Ilyá EHRENBURG, *España, República de trabajadores*, Madrid: Editorial Hispanoamericana, 1976, p. 7 (en adelante, *España, República de trabajadores*).

Cada una de estas definiciones, periodismo literario (o narrativo) o literatura periodística, si bien parten de distintos discursos, ambos son, según los describe Mijail Bajtin, géneros secundarios (se nutren de los géneros primarios, y, por ejemplo, la novela, puede contener cartas y diálogos). Para el semiólogo, el estilo era una virtud propia, casi exclusivamente de los géneros literarios, pero, desde aquel estudio conocido publicado por primera vez a inicios de los setenta, el periodismo ha logrado también desarrollar un estilo propio⁶⁸.

En inglés la crítica y las universidades utilizan casi de modo unánime el término *literary journalism*, una clasificación que, como señalan Kevin Kerrane y Ben Yagoda, los editores de la antología más completa de este género en lengua anglosajona (no solo se centra en el Nuevo Periodismo), existe “ante la ausencia de un término mejor”⁶⁹. Los académicos estadounidenses admiten la falta de especificidad en este término, un conflicto que, como se verá en las próximas páginas, en Hispanoamérica se habría resuelto con el término “crónica”. A su vez, los autores precisan las características del periodismo literario: “debe efectuarse con sumo cuidado, con arte y ser valioso en términos de innovación”⁷⁰. Sobre este último aspecto realizan un especial énfasis en el hecho de que debe escapar a la lógica de la producción de masas primigenia del periodismo, sujeta a determinados estándares en los textos que constriñeron en lugar de liberar. No la nombran, pero aluden así a la pirámide invertida. A diferencia de las antologías hispanas sobre este género, el prólogo de los dos profesores no resulta demasiado exhaustivo ni plantea un debate sobre la actualidad del género, como sí lo hacen sus pares hispanos en estos volúmenes.

Miguel Ángel Bastenier, el reconocido periodista español y maestro de periodistas en varias instituciones, entre ellas la Escuela de la Universidad Autónoma de Madrid-El País, publicó *El blanco móvil*, donde recopila algunas de

⁶⁸ Mijail BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, México D.F.: Siglo XXI Editores, 1982, p. 250.

⁶⁹ Kevin KERRANE y Ben YAGODA, *The Art of Fact, A Historical Anthology of Literary Journalism*. Nueva York: Touchstone, 1997, p. 13 (en adelante, *The Art of Fact*). La traducción es propia.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 14.

sus clases y de sus ideas. Para Bastenier existen tres géneros troncales del periodismo que van, de menor a mayor grado de personalización del narrador: el seco o informativo puro (o la nota seca), la crónica y el reportaje. El primero se encuentra, por ejemplo, en los cables de agencias de noticias, y en él se responden las preguntas básicas de un hecho (quién, qué, dónde, cómo y por qué); el segundo es el género que predomina en los diarios, “la velocidad crucero del periodismo”⁷¹, y finalmente el reportaje. Bastenier se refiere a la crónica, tal como se entiende en esta investigación, con el nombre de este tercer género del periodismo (reportaje) y también *paisaje de escenario*. Sobre él se explayará en este libro que lleva su nombre justamente como metáfora de este universo expresivo.

El paisaje de escenario puede ser tanto una puesta de sol de puntualidad meteorológica, como un terremoto de susto telúrico. Lo que no tiene horario, fecha ni calendario. Y es ahí donde nos encontramos con el mejor ADN del periodismo, el *blanco móvil*, que es el objeto de información máspreciado para cualquier periódico. Como el cazador, cuya fantasía favorita ha de ser cazar el blanco de un disparo, a la gacela en pleno salto sin que ocupe un lugar determinable en el espacio, el periodista, algunas veces ayudado por su intuición⁷².

Además, sostiene Bastenier que el periodismo tiene tres subgéneros: el perfil, el análisis y la entrevista.

Los cronistas o autores de periodismo narrativo son, en cierto modo, como las personas que retratan: marginales. Si bien son periodistas –nadie reniega de su profesión– son una especie de “cenicienta sucia y zaparrastrosa”, opina Herrsher:

Para los Escritores que hablan de sí mismos en mayúscula, el que escribe sobre la realidad, con palabras que dijo gente de verdad y descripciones de lugares que existen, es un segundón. Un aspirante a novelista que no da talla. Un reportero con aspiraciones. Un plumilla que carece de un mundo interior y una imaginación que le permitan inventar historias, y que debe limitarse a contar lo que ve⁷³.

⁷¹ Miguel Ángel BASTENIER, *El blanco móvil*, Madrid: Santillana, 2001, p. 75 (en adelante, *El blanco móvil*).

⁷² M. A. BASTENIER, *El blanco móvil*, p. 160.

⁷³ R. HERRSHER, *Periodismo narrativo*, p. 27.

Pareciese que en algunos circuitos intelectuales el periodismo es una expresión incluso inferior, pero jamás una aliada de la literatura. Es cierto que existe mal periodismo, un periodismo dañino porque brinda información falsa o que manipula los hechos, y por su vinculación con el poder, del cual dan cuenta en el último tiempo grandes intelectuales, por ejemplo, Umberto Eco, en *Número Cero*. En la última novela de un semiólogo, autor de algunos de los estudios más lúcidos sobre los medios masivos de comunicación, lectura obligatoria en las escuelas de periodismo, muestra el proceso mediante el cual se funda un diario, desde la aparición de sus inversores, hasta la conformación de una línea editorial, con todos los responsables de cada sección. La novela, ambientada en 1992 en Milán, cuenta la historia de un diario que jamás saldrá a la venta, una publicación diseñada para presionar al poder empresarial y político. Casi como a modo de advertencia, el narrador, un periodista, dice:

Los periódicos mienten, los historiadores mienten, la televisión hoy miente (...) Vivimos en la mentira y, si sabés que te mienten, debés vivir instalado en la sospecha. Yo sospecho, sospecho siempre. Lo único verdadero de lo que puedo dar testimonio es de este Milán de hace tantas décadas⁷⁴.

En este trasfondo periodístico en la Italia de la década del noventa, Eco no solo habla del periodismo y de la política, sino del desencanto y de la sospecha propia del hombre contemporáneo que ingresa en el universo empresarial de los medios de comunicación y de la noticia como mercancía. Este poder de las industrias periodísticas es uno de los motivos de su desprestigio.

Pero, si sus autores son marginales, en cierto modo, ¿lo son también las publicaciones? Es decir, ¿son estas publicaciones esporádicas o se producen en escasas tiradas o volúmenes? ¿Dónde se encuentra el periodismo narrativo y, dentro de él, la crónica? Herrsher distingue tres tipos de lugares donde se encuentran estos textos. El primero son las “antologías, colecciones o rejuntos”,

⁷⁴ Umberto ECO, *Número cero*, Barcelona: Lumen, 2015, pp. 42-43.

donde se reúnen varios autores; el segundo, “libros de consumo inmediato y de compromiso”, por ejemplo, el de los políticos en campaña; y, el tercero, “grandes reportajes y crónicas: genuinos libros periodísticos”, como es el caso de *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, o *La pasión según Trelew*, de Tomás Eloy Martínez⁷⁵. La crónica tiene un lugar en el mundo editorial hispano, incluso colecciones enteras dedicadas a este género, como la de Tusquets (que pertenece a su vez a Planeta), llamada “Mirada crónica”.

⁷⁵ R. HERRSHER, *Periodismo narrativo*, pp. 81-83.

La empatía, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, es la “capacidad para identificarse con alguien”. La empatía, en el universo de la crónica, no es solo una capacidad, sino un elemento indispensable. La crónica es, además de un género literario, una narración que exige trabajo de investigación previo, un encuentro con el otro. En este encuentro, la empatía resulta indispensable. Esto no significa que otros narradores de ficción no puedan sentir ni evocar empatía en sus textos, pero lo que sí distingue a una crónica de una historia “basada en hechos reales”, es el acercamiento con otra persona desconocida.

Una obra documental no puede existir sin una corriente de empatía. Es imposible ponerse en el lugar del otro: pero sí hay que acercarse lo más posible. El observador tiene que realizar un gran esfuerzo intelectual para comprender la psicología, las motivaciones, los miedos y los deseos de quien está entrevistando, de su guía por ese contexto ajeno y, por tanto, en gran parte incomprensible si no es gracias a su intermediación. A su rol de Cicerone, de traductor⁷⁶.

Albert Chillón se refiere al milenario vínculo entre la crónica y el relato de viajes. La primera es un género “viejísimo, tan antiguo como la necesidad de dar testimonio sobre la sociedad, y en cierta manera, la forma más espontánea de relatar acontecimientos”. Y, precisa el académico, que si bien son antiguos, en poco han cambiado desde las primeras incursiones de estos narradores, quienes, relatan de modo “isocrónico”, donde, en simultáneo, comentan y explican aquello que ven⁷⁷. Propone Carrión a través de la empatía su teoría para explicar por qué los relatos de viaje han ido siempre de la mano de la crónica.

La literatura de viajes es el gran modelo narrativo del periodismo y del resto de disciplinas modernas que, como la antropología y la psicología, hacen de la escritura del diálogo con el otro su piedra de toque. La misma tensión que encontramos entre el

⁷⁶ J. CARRIÓN, “Mejor que real”, p. 16.

⁷⁷ A. CHILLÓN, *Literatura y periodismo*, p. 121.

viajero y el nativo caracteriza la relación entre el cronista y su entrevistado o su informante. Es similar la voluntad de penetración en las capas de la realidad ajena. El periodista trata de ganarse la confianza de los probables protagonistas de su obra documental, conseguir las llaves que le abran las puertas. Por eso el periodista tiene que ser paciente y constante.

La crónica en el siglo XX y XXI, que hereda herramientas de la estética de la novela realista, retrata a sectores desprotegidos de la población, sitios remotos para el lector, lugares de marginalidad y opresión, pero a la vez tan cercanos que generan una gran empatía. Esta literatura se erige sobre voces populares. Culta es la lengua que dominan sus autores, pero su afán es respetar el registro y dialecto de sus fuentes y entrevistados, construir un mosaico, una instantánea lo más fiel posible de aquellos léxicos y perfiles. A su vez, se da en la no ficción una particularidad y una paradoja que señala Eduardo Galeano⁷⁸:

Uno supone que la literatura transmite conocimiento y actúa sobre el lenguaje y la conducta de quien la recibe; que nos ayuda a conocernos mejor para salvarnos juntos. Pero “los demás” y “los otros” son términos demasiado vagos; y en tiempos de crisis, tiempos de definición, la ambigüedad puede parecerse demasiado a la mentira. Uno escribe, en realidad, para la gente con cuya suerte, o mala suerte, uno se siente identificado, los malcomidos, los maldormidos, los rebeldes y los humillados de esta tierra, y la mayoría de ellos no sabe leer. Entre la minoría que sabe, ¿cuántos disponen de dinero para comprar libros? ¿Se resuelve esta contradicción proclamando que uno escribe para esa cómoda abstracción llamada “masa”?

Es decir, los destinatarios de estas historias no son precisamente aquellos a quienes se describe y cuyos universos se retratan (ya sea porque no tienen acceso a estas publicaciones o dinero para comprar ejemplares, no frecuentan el hábito de leer, o simplemente sobrevivir es su única prioridad). Es decir, aquellos a los que se les da una voz no suelen *consumir* estos relatos. Galeano habla de “identificarse” con determinado grupo de gente y con preguntas sin respuesta, pero con la ilusión de poder modificar o inspirar a un lector.

Esta perspectiva contrasta con la de otros intelectuales, desde una perspectiva menos esperanzadora, como es el caso del catedrático Harold Bloom:

⁷⁸ E. GALEANO, *El tigre azul*, p. 3.

Sin duda, los placeres de la lectura son más egoístas que sociales. Uno no puede mejorar directamente la vida de nadie leyendo mejor o más profundamente. Por tradición, la esperanza social siempre ha sido que el crecimiento de la imaginación individual estimulara el cuidado por los otros. Yo me mantengo escéptico respecto de la esperanza social, y tomo con gran cautela cualquier argumento que vincule los placeres de la lectura solitaria al bien público”⁷⁹.

En sintonía con Bloom, en Hispanoamérica, Miguel Ángel Bastenier abandona una idea considerada por algunos como romántica y rechaza aquello que tilda de “periodismo salvacionista”:

En las antípodas de la visión de un propio periodismo salvacionista de presuntos pedagogos y agentes del bienestar ciudadano, este libro sostiene que nuestra profesión no puede ser una extensión del ministerio de Obras Sociales, ni el brazo más o menos armado de la obra del Padre Pío. La misión de procurar que la sociedad se conozca a sí misma, y, quizá, por ese camino, como cuestión de hecho pero no como objetivo superior, contribuir al bienestar de todos es ya un esfuerzo suficientemente gigantesco como para que no haya necesidad de añadirle el pastoreo de las almas, la alfabetización del que no sabe, el socorro al que no tiene además tareas propiamente apostólicas, pero en absoluto periodísticas⁸⁰.

Entonces, ¿por qué escribir crónica? ¿Por qué acudir a este género y no a otro para retratar una realidad? Quizá su principal virtud sea la del encuentro con el otro cuando se aborda la crónica. En estos textos hay una voz que emerge, y aunque sea a ínfima escala, cuando existe la voluntad de empatía, como la llama Gadamer, un esfuerzo por comprender al otro, el mundo es, al menos, menos injusto.

⁷⁹ Harold BLOOM, *Cómo leer y por qué*, Bogotá: Norma, 2000, p. 24.

⁸⁰ M. A. BASTENIER, *El blanco móvil*, p. 22.

La crónica, en cuanto periodismo literario o narrativo, es utilizada como metonimia y sinónimo de esta expresión. Toda crónica es un elemento de un conjunto más amplio llamado periodismo narrativo, donde ingresan otros subgéneros como el perfil, el reportaje, el relato de viaje, el periodismo de investigación, las aguafuertes, etc. Por ejemplo, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* contiene varias crónicas, todas ellas unidas por un hilo conductor que le da forma a esta novela de no ficción.

El cronista realiza dos actividades, no solo la de escribir, sino la de investigar un hecho. En los Estados Unidos, en la era en la que explota el Nuevo Periodismo, muchos periodistas se dedicaban solo a escribir, mientras había un equipo de investigadores (o, mejor dicho, investigadoras, ya que en su mayoría eran mujeres) en las sombras, quienes aportaban los datos precisos, claro está, de modo anónimo. La serie de TV *Good Girls Revolt* (2015) refleja esta actividad y universo machista de división de tareas para confeccionar artículos periodísticos. En la tarea de un buen cronista deben coincidir ambas tareas: la investigación, o reporteo, y la escritura. Esta investigación se centra en esta última.

En la jerga de las redacciones de los diarios y periódicos se suele llamar a la crónica “literatura bajo presión”⁸¹. Es decir, existe, en comparación con otras narraciones, la necesidad de que los textos vean la luz a través de su publicación en determinado periodo de tiempo, como si tuviesen una caducidad y como si aquello que se narrara perdiera su razón de ser en cuanto se alejara del contexto (el tiempo, antes que el espacio) en el que se lee. Resulta a su vez una paradoja porque, si bien existe un determinado plazo para su publicación, las buenas

⁸¹ Susana ROTKER, *La invención de la crónica*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 115 (en adelante, *La invención*).

crónicas procuran evitar, a diferencia de otros géneros periodísticos, su fecha de caducidad, el convertirse en textos obsoletos una vez que sus lectores contemporáneos dejen de serlo. Exploran con recursos literarios la posibilidad de que puedan ser leídas por lectores en un futuro con gran placer, tal y como leemos en el siglo XXI a Rubén Darío en *España contemporánea*, o a George Orwell en su viaje por el norte de Inglaterra, en *El camino a Wigan Pier*, donde retrata las condiciones de desigualdad social en el norte de su país, o también *Homenaje a Cataluña*, sobre la experiencia del autor inglés durante la Guerra Civil Española.

Frente a la definición anterior, tomemos esta otra, repetida hasta el hartazgo y realizada –supuestamente– por la voz de un periodista y escritor, una definición que los cronistas le atribuyen a Gabriel García Márquez: “La crónica es un cuento que es verdad” y que se repite a menudo y se invoca, pero sin poder demostrar que haya salido de la boca del maestro colombiano. Para García Márquez, la crónica se puede definir, por lo tanto, como un elemento de la ficción (es decir, el cuento), pero con una materia ajena a la ficción (es decir, la verdad, entendida en términos históricos o empíricamente comprobables, a pesar de que estén basadas en universos concretos de existencia comprobable).

Otro modo de abordar una definición de la crónica es la de buscar su origen, para así, según su naturaleza, poder establecer sus límites, o al menos una silueta. Toño Angulo Danieri, editor de la revista española *El Estado Mental*, habla con lucidez de la filiación y el ADN de la crónica: “Esa hija incestuosa de la historia y la literatura, que existe desde mucho antes que el periodismo”⁸². Es decir, la crónica, para Angulo Danieri tiene una existencia anterior al periodismo y un origen que se amalgama desde dos campos del saber. El periodismo entonces se apropia de este vocablo para que ingrese en la jerga de su universo. La idea que comparten los cronistas de las Indias con los cronistas-periodistas es que narran una realidad desde un lugar donde son testigos de un hecho y/o de un

⁸² D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 16.

escenario a un lector que se encuentra distante físicamente. Por lo tanto, según esta posición, definir a la crónica desde el periodismo conduce a incurrir en un reduccionismo, a ignorar el origen autónomo y previo de la crónica con respecto a este oficio. Es cierto que la crónica bebe del periodismo herramientas para entrevistar, por ejemplo, pero no es un género que haya sufrido una metamorfosis, sino que es apropiado de modo no violento, casi orgánicamente, por los periodistas.

Sin lugar a dudas, la propuesta que encuentra elogios por parte de los cronistas es la que defiende Susana Rotker en *La invención de la crónica* cuando afirma que “la crónica es el lugar de encuentro entre el discurso periodístico y literario”⁸³, afirmación que se explica de modo centrífugo y centrípeto:

Esto representa la aparente contradicción de que los signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido del texto, y, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes, literales instrumentales, para tener un peso específico e interdependiente.

De este modo, Rotker pone, con un argumento sólido –el del encuentro de dos discursos–, fin al debate sobre si la crónica es periodismo o literatura. Para la estudiosa venezolana, ambos conviven allí en una nueva expresión. En el momento en el que publica este estudio, en 1992, considera que rechazar a la crónica como literatura es un error, puesto que equivale a estudiar al fenómeno con “categorías prácticamente finiseculares”⁸⁴, donde se oponen dos amplias esferas humanas –la creación y la producción– que se refieren a géneros puros y, por lo tanto, no hace lugar al debate de la crónica.

Martín Caparrós, quizá el cronista latinoamericano vivo más prestigioso y prolífico, quien trabajó en la redacción de la revista argentina *Noticias*, en la sección Policiales que dirigía Rodolfo Walsh, es también narrador de ficción.

⁸³ S. ROTKER, *La invención*, p. 133.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 24.

Caparrós dispara contra la palabra *crónica* en un tono humorístico, pero transmite una gran verdad. Es necesario que exista una palabra única que designe un género. La confusión y el debate nacen a partir de que se utiliza una voz que es insuficiente para poder dar cuenta de una actividad que tiene múltiples aristas: allí no solo está vinculada la pluma del autor, sino la investigación, el reportaje, etc. Caparrós propone “lacrónica” y juega con este término al cual también le agrega dos letras, / y a, quizá como artículo para reforzar su individualidad y personalidad, o quizá como un guiño para dejar en evidencia que su origen proviene de Latinoamérica⁸⁵:

Estoy harto de la palabra crónica: me tiene cansadísimo. Se usa demasiado, no se sabe qué dice, se confunde, se enarbola, se babea. Pero de algún modo hay que llamar a todo esto. Pensé que quizá podía usarla dándole un correctivo: poniéndola —habría dicho mi maestra de tercero— en su lugar. O mejor: fuera de su lugar. Volviéndola levemente impertinente. O, por decirlo de otro modo: sin tomarla —sin tomarse— en serio. Llamémosla lacrónica. En Estados Unidos lo habían definido como nuevo periodismo o periodismo narrativo; a mí me gustaba pensarlo como buen periodismo, el que me seducía. Pero la idea estaba más o menos clara: retomar ciertos procedimientos de otras formas de contar para contar sin ficcionar.

Padre de la crónica contemporánea, Carlos Monsiváis le otorga con su definición la categoría de género: “Reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las ausencias informativas”⁸⁶. Esta visión de la crónica como género la comparte Juan Villoro con una definición extendida y elogiada de la crónica, justamente, porque en ella incorpora poesía para definir un concepto complejo, sobre el cual se debate a causa de su carácter híbrido. De modo coherente y en sintonía con este debate, Villoro utiliza herramientas literarias para designar una realidad. Villoro bautizó a la crónica como el “ornitorrinco de la prosa”⁸⁷, una metáfora donde acude al mamífero australiano que pone huevos, es decir, una rareza de ardua clasificación y que

⁸⁵ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 49.

⁸⁶ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 15.

⁸⁷ J. VILLORO, “La crónica, ornitorrinco”, pp. 578-579.

además toma otros recursos de otros géneros literarios para crear uno solo original:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de prosenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser⁸⁸.

Villoro señala siete componentes –o animales– que evolucionaron para dar forma a una nueva especie: el reportaje, el cuento, la entrevista, el teatro moderno, el teatro grecolatino, el ensayo y la autobiografía. Esta metáfora que creó Villoro no ha sido criticada ni refutada por sus contemporáneos, sino, por el contrario, es celebrada por su poder de condensación y a partir de ella surgen otras imágenes e ideas que continúan con esta línea estética. El cronista venezolano Boris Muñoz considera que así como la crónica es el ornitorrinco de la prosa, el cronista es un murciélago:

¿Por qué? Porque a pesar de ser mamíferos como la mayoría de los animales terrestres –no quiero implicar aquí que la mayoría de los periodistas sean unos animales terrestres–, vuela. Volar, en este sentido figurado, significa usar el lenguaje para conferirle a la escritura cierta altivez verbal y un uso de la imaginación que la hacen «literaria». Eso, y no otra cosa, es lo que se le pide al cronista, aun cuando hoy se vea sometido a unos niveles de exigencia y rigor periodísticos mucho mayores que en el pasado⁸⁹.

Frente al estatismo y el estudio ortodoxo de géneros como compartimentos estancos, los recientes estudios de transversalidad interdiscursiva destacan a la

⁸⁸ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 15.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 630.

crónica, como un ejemplo del concepto que el profesor Tomás Albaladejo llama transfuncionalidad:

Es el intercambio o desplazamiento de funciones de discursos (o de fragmentos de discursos), que pueden funcionar como discursos de otras clases o géneros distintos de los propios o insertarse en discursos de otras clases o géneros. La transfuncionalidad se establece sobre las relaciones de transversalidad interdiscursiva entre discursos concretos y entre géneros literarios o clases discursivas no literarias. Por la transfuncionalidad un discurso no literario puede funcionar como discurso literario o como parte de un discurso literario o un discurso literario puede ser parte de un discurso no literario⁹⁰.

Albaladejo también se refiere en sus estudios a la transfuncionalidad de discursos de ficción con los de no ficción. Nuevamente, aquí aparece la crónica como un discurso de naturaleza no ficcional, que toma herramientas de la literatura para narrar.

Es justamente, y paradójicamente, en esta diversidad discursiva y de géneros donde encuentra la crónica su virtud: su libertad para beber de otros géneros y su osadía para experimentar, sin perder, a la vez su independencia como un género autónomo.

⁹⁰ Tomás ALBALADEJO, "Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal", en *XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico eds., Alicante: Universidad de Alicante (2012), pp.15-38.

¿Cuándo encuentra la crónica la autonomía discursiva? Según Susana Rotker⁹¹, son los modernistas quienes logran este cambio a partir de la dotación de “literariedad” de esta prosa poética. Para la investigadora, la crónica había ocupado hasta los textos de José Martí y Rubén Darío una posición intermedia entre el discurso periodístico y el literario, hasta que, con el autor cubano y el nicaragüense logra erigirse como género literario.

La condición de género literario sin precedentes de las crónicas martianas se corrobora incluso si se las analiza con herramientas estructuralistas como las del orden temporal y espacial del discurso. Esos textos son, en tanto periodismo, un discurso representativo dependiente de la dimensión temporal –como la historia, las biografías, y extrae de su cualidad literaria recursos como la ficcionalización, la analogía y el simbolismo. Estos recursos crean un espacio distinto del referencial: sus proposiciones –como en la poesía lírica– no son lógicas ni temporales, sino de semejanza o desemejanza⁹².

Para la investigadora venezolana la crónica está definida por dos propiedades: la referencialidad (hay un yo que narra los hechos) y la temporalidad (la actualidad). Tanto Martí como Darío pusieron en práctica el primer aspecto, la referencialidad, esa primera persona que, en la definición de Villoro, el último de los siete puntos, se advierte en la influencia que toma la crónica de la autobiografía. Con respecto a la temporalidad, la novela histórica puede volver la vista atrás con mayor perspectiva que la crónica, remontarse a siglos anteriores del lugar del enunciado (por ejemplo, Marguerite Yourcenar, con *Memorias de Adriano*), pero la crónica necesita abordar un hecho de actualidad y, en particular, buscar testigos que narren los hechos desde su perspectiva, en el presente.

La crónica es considerada arte en América Latina, como una expresión que parte de una materia amorfa y compleja –tanto como la imaginación– que es la realidad:

⁹¹ S. ROTKER, *La invención*, p. 97.

⁹² *Ibidem*, p. 173.

Los cronistas latinoamericanos de hoy encontraron la manera de hacer arte sin necesidad de inventar nada, simplemente contando en primera persona las realidades en las que se sumergen sin la urgencia de producir noticias⁹³.

La afirmación anterior de Jaramillo Agudelo es una opinión compartida, instalada por quienes se dedican a este universo, instalada, quizá por el maestro García Márquez, quien, sin falsa modestia, no equipara la tarea de un artista con la de un cronista, pero sí sostiene que éste último es capaz de abordar un género literario:

A una universidad colombiana se le preguntó cuáles son las pruebas de aptitud y vocación que se hacen a quienes desean estudiar periodismo y la respuesta fue terminante: "Los periodistas no son artistas". Estas reflexiones (...) se fundan precisamente en la certidumbre de que el periodismo escrito es un género literario⁹⁴.

¿Cuáles son los recursos literarios que toma la crónica? Tom Wolfe, uno de los pioneros del Nuevo Periodismo, se refiere a sus contemporáneos y al momento de eclosión de este abordaje. Estas propiedades o innovaciones que resume son las mismas de la crónica latinoamericana:

En un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva⁹⁵.

¿Qué gana la literatura con la crónica? ¿Qué gana el periodismo con la crónica? Pareciera ser un juego de suma positiva, donde ambos obtienen una victoria: la literatura, la posibilidad de escribir páginas de la historia, retratando a sus contemporáneos a través de un trabajo que exige documentación y la experiencia de entrevistar a los testigos y sobrevivientes; el periodismo, belleza y prestigio e incluso lectores. Alberto Salcedo Ramos considera que más a menudo se destaca la influencia y el beneficio que el periodismo ha obtenido de la

⁹³ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 11.

⁹⁴ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Yo no vengo*, p. 105.

⁹⁵ Tom WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, Barcelona: Anagrama, 2012, p. 29.

literatura, al incorporar técnicas narrativas, pero se suele subestimar la influencia que ha dejado el periodismo sobre la literatura y señala:

Yo creo que el periodismo adiestra al escritor en el descubrimiento de los temas esenciales para el hombre. Me parece que en esta profesión uno tiene un acceso a un laboratorio excepcional en el que siempre se está en contacto con lo más revelador de la condición humana. Uno aquí ve desde reyes hasta mendigos, truhanes, bárbaros, seres maravillosos, de todo, y eso es útil para construir universos literarios creíbles y ambiciosos⁹⁶.

Ni enemigos ni súbditos, la crónica se erige como un género autónomo que bebe del periodismo y de la literatura y a los que también les cede un espacio del ambiente donde se mueve y les aporta sus herramientas.

⁹⁶ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 632.

La subjetividad no es una prisión ni la objetividad
la liberación de esta prisión. Subjetividad y
objetividad no se enfrentan; se complementan.
PAUL RICOEUR⁹⁷

En el pacto de lectura de la crónica, un pacto tácito, se consensua que los contenidos vertidos en estos textos son verdad y que han ocurrido. Leila Guerriero habla de este pacto en *Zona de obras*⁹⁸, donde cita la explicación de Martín Caparrós, autor de ficción y de crónica, quien, a su vez, se refiere a este vínculo entre el autor y el lector en *Lacrónica*:

La diferencia clara está en el pacto de lectura, el acuerdo que el autor le propone al lector: voy a contarte una historia que sucedió, que yo trabajé para conocer y desentrañar –sería el pacto del relato real. Voy a contarte una historia que se me ocurrió, donde el elemento ordenador es mi imaginación –propone la ficción. Y el pacto, por supuesto, no siempre se cumple, y los elementos siempre se mezclan pero, al fin y al cabo, en algo hay que creer⁹⁹.

Sin embargo, en ningún lado se postula a la crónica como defensora de la objetividad. “Los hechos son sagrados, las opiniones son libres” es una frase que ha quedado en el pasado, que hoy no es más ni un lema ni una categoría de análisis. Mucho ha evolucionado la práctica y la teoría del periodismo desde que C.P.Scott escribió esta frase en 1926 en el *Manchester Guardian*. Hoy este argumento se ha derrumbado a partir de la denuncia de que esta sentencia contenía una contradicción en sí misma porque era, en sí, una opinión. La objetividad, por lo tanto, resulta una quimera, no solo en términos periodísticos, sino también filosóficos.

Claro está que la objetividad no debe repudiarse ni subestimar su valor. La ciencia necesita de ella. Pero sí es cierto que en el universo del periodismo y de la literatura, y del pensamiento en general, ha sido denostada.

⁹⁷ Paul RICOEUR, *Tiempo y narración*, México D.F.: Siglo XXI Editores, p. 174.

⁹⁸ L. GUERRIERO, *Zona de obras*, p. 56.

⁹⁹ M. CAPARRRÓS, *Lacrónica*, p. 50.

El profesor Albert Chillón realiza un notable aporte a la cuestión al referirse a la necesidad de abordar con “consciencia lingüística” el estudio del vínculo entre el periodismo y la literatura, y para ellos parte de una concepción gnoseológica. Chillón¹⁰⁰ se refiere a Friedrich Nietzsche para hablar de la objetividad, quien, a su vez, acude a la noción de pacto, un acuerdo inter-subjetivo.

A Nietzsche le fue posible abordar radicalmente el modo en que el lenguaje da cuenta de la llamada “realidad”. Eso que alegremente llamamos *realidad objetiva* no sería sino un lugar común, un acuerdo inter-subjetivo resultante del pacto entre las realidades subjetivas particulares. Instalados en el plácido y ufano sentido común, *convenimos* en creer y afirmar que existe *una* Realidad objetiva; y en seguida, sentada esa premisa de opinión (*dóxa*), nos apresuramos a convenir también que es posible conocerla inequívocamente, establecer *la* Verdad. Tal silogismo verosímil tiene en nosotros un efecto indudablemente consolador: separa objeto de sujeto, y afirma que éste es capaz de alcanzar un conocimiento *objetivo* sobre aquél. Así reza la creencia común: *ahí afuera* existe una Realidad dada, objetiva, externa e inamovible, y aquí adentro, unos sujetos capaces de reproducirla mediante el pensamiento y de comunicarla mediante el lenguaje.

También Chillón distingue entre dos enunciaciones según su grado de aproximación o distancia de la verdad. Por un lado, la enunciación facticia o ficción tácita¹⁰¹. Dentro de ella se encuentran la de tenor documental, donde está la crónica, y la de tenor testimonial. Ambas poseen alta veracidad, pero mientras que la primera posee alta verificabilidad, la segunda, escasa. Por el otro, enunciación ficticia o ficción explícita. Dentro de ella se encuentran la que busca una verdad esencial, la de tenor fabular, o la de la búsqueda deliberada de la mentira¹⁰².

La brecha entre ficción y no ficción es la materia de los hechos allí narrados, es decir, se manifiesta entre la ficción y la verdad (no se trata de la dicotomía entre verdad/mentira, puesto que esta última tiene una connotación peyorativa y no hay un interés por proporcionar un contenido falso para engañar). Para este aspecto resulta interesante la propuesta de Richard Kagan, quien estudia el entramado de las primeras crónicas en *Los Cronistas y la Corona, la*

¹⁰⁰ A. CHILLÓN, *Literatura y periodismo*, p. 26.

¹⁰¹ No es muy extendido el uso de *faction* para referirse a la crónica, pero este neologismo que, por ejemplo, menciona Jorge Carrión en “Mejor que real”, nace a partir de este tipo de enunciados.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 38-39.

política de la historia en España en las edades media y Moderna. El investigador distingue entre tres conceptos: el “campo de la verdad”, allí donde existe lo totalmente veraz (*veritas*), la mentira abierta y la verosimilitud¹⁰³. Siguiendo esta clasificación, la ficción se mueve entre estas dos últimas áreas, mientras que la no ficción, y en particular la crónica, apela a la *veritas*.

El tema de la verdad, como problema, aparece desde temprano en la historia de la literatura latinoamericana, un debate que enfrentan los primeros cronistas en la génesis de la creación. Explica Richard Kagan que estos textos se manifestaban en el “campo de la verdad”, aquel donde aparecían deslizamientos: por un lado, entre lo que se consideraba totalmente veraz (*veritas*) frente a la afirmación mendaz o a una mentira abierta; y, por otro lado, la verosimilitud (la *vrai-semblable*, en francés; lo verosímil en castellano), término que denotaba la apariencia, posibilidad o probabilidad de verdad¹⁰⁴. Por ejemplo, cita el investigador la siguiente advertencia en una crónica de la época:

Creado por Decreto Real en octubre de 1571, el oficio que Herrera asumió exigía de quien lo disfrutaba escribir la “historia general de todas sus provincias y la particular de las principales dellas con la mayor precisión y verdad que se pueda”¹⁰⁵.

Ahora bien, la clasificación de Kagan no está exenta de debates, porque transmitir la realidad o la verdad en un texto es un proceso y resulta, dada la naturaleza humana, un hecho imposible, cuando no se trata de informar sobre cifras o coordenadas: “Nunca un texto es exactamente la realidad. Se construye”, opina Elena Poniatowska¹⁰⁶.

¹⁰³ Richard KAGAN, *Los Cronistas y la Corona, la política de la historia en España en las edades media y Moderna*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2009, p. 27 (en adelante, *Los Cronistas y la Corona*).

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 216.

¹⁰⁶ Laura VENTURA, entrevista a Elena Poniatowska, “Todos, incluso los que dicen que escriben solamente ficción escriben su propia realidad”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2015 (en adelante, “Entrevista a Elena Poniatowska”).

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1768348-poniatowska-todos-incluso-los-que-dicen-que-escriben-solamente-ficcion-escriben-su-propia-realidad>>. [Última consulta: 01/10/17]

Existe un determinismo, factores que condicionan a la mirada y al cronista, pero no por eso es imposible acercarse a la verdad y narrarla del modo más cercano posible a como ocurrió. Leila Guerriero, ganadora del premio de la Fundación García Márquez por su crónica “El rastro de los huesos”, editora de una de las revistas más importantes de periodismo narrativo, *Gatopardo*, asegura¹⁰⁷:

La objetividad no existe. Cuando uno mira una realidad, lo hace con toda su carga cultural, política, social, con su pena, hasta con sus problemas de pareja. Pretender que un periodista sea completamente neutro y cuente algo como “la verdad revelada”, me parece absurdo, pero eso no significa que sea deshonesto.

Y también, Guerriero en otra entrevista afirma:

La presencia del autor siempre se nota, porque el periodismo objetivo es la gran mentira del universo, todo es subjetivo. Siempre hay un autor, alguien recortando una realidad. Me molesta la primera persona cuando veo que el periodista se pone delante de la historia. La primera persona le sirve para decir “Miren qué héroe”¹⁰⁸.

A diferencia de la literatura donde puede dejar en sus relatos preguntas sin responder, la crónica debe aportar información exhaustiva, que no significa lo mismo que otorgue respuestas ni que se posicione delante de sus lectores como si de un juez dictando sentencia se tratara. Vargas Llosa, quien además de escribir ficción ha escrito innumerables columnas y ensayos y dio sus primeros pasos en el diario *La Crónica*, de Lima, se refiere a este tema complejo y aporta su idea sobre la “aproximación a lo real”, la estrategia con la que se acerca un lector a las crónicas.

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están ellos compuestos de palabras? ¿No encierran acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto

¹⁰⁷ Laura VENTURA, “El rol del periodismo es entender, incluso cuando duela”, entrevista a Leila Guerriero, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de enero de 2016 (en adelante, “Entrevista a Leila Guerriero”). En: <<http://www.lanacion.com.ar/1861107-leila-guerreiro-el-rol-del-periodismo-es-entender-incluso-cuando-duela>>. [Última consulta: 01/10/17]

¹⁰⁸ Ramón LOBO, “Leila Guerriero: «El periodismo objetivo es la gran mentira del universo, todo es subjetivo»”, entrevista a Leila Guerriero, *Jotdown*, Barcelona, noviembre de 2013. En: <<http://www.jotdown.es/2013/11/lei%C2%ADla-gue%C2%ADrrie%C2%ADro-el-periodismo-objetivo-es-la-gran-mentira-del-universo-todo-es-subjetivo/>>. [Última consulta 01/10/17]

que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en cada caso. Para el periodismo o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía, más verdad, y, a más distancia, más mentira¹⁰⁹.

Para el premio Nobel peruano, por lo tanto, la crónica se caracteriza por una estrecha aproximación a lo real de la verdad con los hechos. Por lo tanto, nunca se esconde la perspectiva desde donde proviene la mirada del cronista, desde donde se realiza ese acercamiento con lo real y, por lo tanto, su interpretación. “Pienso que todo el mundo, incluso los que dicen que escriben ficción, escriben su propia realidad”¹¹⁰, asegura Poniatowska.

En *El Nuevo Periodismo* Tom Wolfe se refiere a los periodistas de color “beige”, es decir, asépticos, “de personalidad apagada”. En lugar de hablar de la dicotomía entre objetividad/subjetividad se refiere el estadounidense a la “personalidad” del periodista, a un estilo y una voz que lo define por su pluma, así como un locutor de radio tiene un timbre único y diferente al resto de otros seres humanos¹¹¹. Así, por ejemplo, se referirá en este ensayo emblemático a su estilo basado en la sobreabundancia de interjecciones, onomatopeyas y signos de exclamación.

Ya había alertado Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*¹¹² que no existen discursos neutros, asépticos, y que toda pretensión de objetividad (el denominado “grado cero”) es, por lo tanto, imposible de alcanzar y plasmar (“no hay lenguaje escrito sin ostentación”¹¹³). Hoy puede sonar obvia esta afirmación, pero por entonces anticipaba, por ejemplo, la ausencia de ingenuidad de los discursos políticos. Cada autor está atado a una lengua, a un género, a una tradición y a una idiosincrasia. Puede aspirar o tender hacia la objetividad, pero

¹⁰⁹ M. VARGAS LLOSA, 2002, pp. 20-21.

¹¹⁰ E. PONIATOWSKA, 2015, edición digital sin paginación.

¹¹¹ T. WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, p. 30.

¹¹² Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura*, México D.F.: Siglo XXI Editores, 1993.

¹¹³ *Ibidem*, p. 11.

siempre, como señala la corriente del determinismo filosófico, un sujeto piensa y actúa según el sitio que ocupa en la sociedad.

En definitiva, y no solo por cuestiones comerciales, se trata de generar un gran interés en el lector, a través de diversas técnicas que toma la crónica de diversos géneros discursivos, a través de un pacto de verdad que entabla el autor con el lector y en el cual el cronista no responde todas las preguntas, pero sí realiza un ejercicio previo de entendimiento de un mundo complejo.

El cronista peruano Toño Angulo Danieri considera que la crónica es la “hija incestuosa de la historia y la literatura”¹¹⁴. En los escaparates y en las mesas de las librerías es frecuente ubicar a las novelas históricas, a los libros de crónicas y a las biografías de modo próximo. También se computan así las cifras de los libros más vendidos en dos listas tan amplias como inexactas: ficción y no ficción. Esta lógica corresponde al mundo editorial, antes que al literario. La idea es orientar al lector, antes que iniciar un debate sobre los géneros, pero aún así debemos precisar este aspecto, ya que además existe un vínculo en América entre la Historia y la crónica.

Es el filósofo Paul Ricoeur quien, desde su área del saber se refiere al periodista y lo aproxima con la tarea del historiador. Ambos son narradores de una no ficción, de una realidad compleja por la multiplicidad de actores que participan en ella. Ambos buscan comprender un hecho en un ejercicio de interpretación.

El trabajo del periodista se aproxima al del historiador cuando escribe que éste, al relacionar, al juntar acontecimientos que enhebra en una narración, revela un argumento, un hilo central, que da sentido a todo lo que ha reunido con un propósito. Y que el sentido se lo da a esas historias esa fabricación del argumento, o secuencia de acontecimientos, que representa simbólicamente lo que no sería expresable de ninguna otra forma en el lenguaje hablado: la experiencia del ser humano entendida como temporalidad¹¹⁵.

La crónica y la historia se emparentan porque ambas se ubican en el campo semántico de la idea de tiempo. Es el hombre en un tiempo particular y en un contexto temporal específico aquello que ambas narran. Sin esta coordenada es imposible crear ambos discursos y es imposible dar cuenta de una experiencia humana que culmina, pero cuyos efectos y consecuencias pueden trascenderla. Es por lo tanto, una virtud de ambos discursos su capacidad de salvar del olvido,

¹¹⁴ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 16.

¹¹⁵ Paul RICOEUR, *Tiempo y narración*, p. 77.

al convertir esa experiencia en texto, de rescatarla de su carácter efímero o mortal. Ricoeur menciona además el “lenguaje hablado”, un elemento clave de esta investigación, un modo de narración que utilizan muchos testigos de un hecho, que, como la experiencia humana, es también efímero.

A su vez, nótese cómo el semiólogo francés antes que como un oficio, casi como una aproximación gnoseológica, la misma que realiza el historiador, se refiere a la tarea del periodismo. Preguntarnos qué, cómo, dónde, cuándo, quién y por qué¹¹⁶ es algo propio de la naturaleza humana, propio de quien encauza su – en términos de Hans-Georg Gadamer– voluntad y empatía para comprender.

Algunas crónicas son estudiadas en las escuelas y en las universidades en programas no vinculados con la literatura, sino con la Historia, la Política, la Sociología, etc. Por ejemplo, en la Argentina, *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, es una crónica y también un documento histórico de los acontecimientos ocurridos en 1956 en el clima posterior al derrocamiento de Juan Domingo Perón. En esta atmósfera violenta, Walsh y su amigo Tomás Eloy Martínez, otro joven periodista, discutían ideas y compartían información en los bares de Buenos Aires.

Martínez, exponente de la crónica en América Latina, se entrevistó con Perón varias veces durante el exilio del General en Puerta de Hierro, Madrid, y obtiene así información y testimonios en primera persona para *La novela de Perón* (1985). Martínez, por lo tanto, también fue testigo y no existe una gran brecha temporal entre los hechos ocurridos y la propia existencia de quien escribe el texto. Los historiadores también investigan, son detectives de los hechos del pasado y, en este aspecto, su labor no se diferencia de la labor de los cronistas. *La novela de Perón* o *Santa Evita*, en tanto novelas históricas, no se pueden enmarcar dentro de la crónica, pero sí se pueden estudiar como capítulos de la Historia.

¹¹⁶ P. RICOEUR, *Tiempo y narración*, p. 84.

Otro caso es el de Claribel Alegría y Darwin. J. Flakoll, *Somoza: Expediente cerrado, crónica de un tiranicidio*, publicado recién en 1993, a pesar de que el reporteo había sido realizado poco después del asesinato del tirano nicaragüense Anastasio Somoza. El motivo por el cual demoran la publicación, ya lista hacia 1983, es –señalan los autores en el prólogo– evitar que el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), responsable de la operación comando “Reptil” para asesinar a Somoza en Asunción, Paraguay, tuviese un impacto negativo cuando el libro se conociera. Cuentan los autores con una fuente apodada Ramón, que luego se conocería era Enrique Gorriarán Merlo, el argentino líder del grupo guerrillero PRT. La crónica está narrada desde la perspectiva de los guerrilleros y por momentos, resulta apologética. Son sus voces las que se escuchan de modo constante en esta reconstrucción de los hechos y con su testimonio se teje el epílogo:

Me parece que es importante que ustedes digan eso, que den una imagen que los que hicimos el ajusticiamiento no somos súper agentes entrenados, que nuestro móvil no es ir a los súper hoteles, estar con diez mujeres, viajar en avión. No. Son compañeros que tienen miedo, que saben lo que es el miedo y que su valentía no es la aventura ni es el riesgo para –como dicen ellos– sentir el gusto de la vida¹¹⁷.

Esta crónica establece una posición discutible, pero minuciosa sobre uno de los capítulos más violentos de la reciente historia de América Latina.

La Historia ha bebido de la crónica contemporánea como modo de acercarse a los lectores. Escribe Alberto Gordo sobre este tema en un artículo donde debate sobre la presencia de la crónica en las letras hispanas:

La disolución de los géneros literarios consustancial a estos tiempos posmodernos ha afectado especialmente al ámbito de la Historia: si tradicionalmente los historiadores españoles llegaron incluso a despreciar a los novelistas por la falta de rigor y la “facilidad” con la que se aventuraban en su campo, hoy son muchos los historiadores que encuentran en la ficción la mejor manera de iluminar el pasado y acercarse al lector no especializado. Fernando García de Cortázar,

¹¹⁷ Claribel ALEGRÍA y Darwin. J., FLAKOLL, *Somoza: Expediente cerrado, crónica de un tiranicidio*, Managua: El Gato Negro Latino Editores, 1993, p. 147.

premio Nacional de Historia 2008, y que acaba de publicar *Alguien heló tus labios* (Kailas), confiesa que en su caso ha resultado “un paso natural”¹¹⁸.

No solo en la materia –la realidad, con algunas licencias que adopta la novela, que ingresa en esos huecos donde la crónica no puede llegar– está la diferencia entre ambos géneros. La crónica se distingue de la novela histórica, en la mayor parte de los casos, porque sus autores les prestan un espacio a las voces de personas anónimas, aquellas personas que no tienen acceso ni a los medios de comunicación ni aparecen en los libros de historia, para contar su verdad y clamar justicia. La crónica es, entonces, mucho más que un entramado discursivo, ya que posee la virtud de democratizar y de permitir el ingreso en la sociedad de esas voces marginales o acalladas.

Existe un vínculo indispensable entre el cronista y la historia, ya que esta última está construida a partir de la acción y la mirada del primero. Graciela Montaldo recoge en el prólogo de *The Argentina Reader* una idea de Walter Benjamin, quien aporta su visión sobre el rol del cronista y define como “aquel que narra los acontecimientos sin distinguirlos entre grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”¹¹⁹. Es decir, el cronista rescata hechos y personajes de la historia. Podría trazarse un paralelo entre la crónica y la nueva novela histórica, es decir, dos líneas distintas, aunque cercanas, de abordar una realidad.

¹¹⁸ Alberto GORDO, “Si la ficción ha muerto... ¿Todo está permitido?”, *El Mundo*, Madrid, 20 de mayo de 2016.

En: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Si-la-ficcion-ha-muerto-Todo-esta-permitido/38097>>. [Última consulta: 01/10/17]

¹¹⁹ Graciela MONTALDO y Gabriela NOUZEILLES (comp.), *The Argentina Reader: History, Culture, Politics*, Londres: Duke University, 2002.

La realidad es más extraña que la ficción porque esta última está obligada a ser verosímil.

MARK TWAIN¹²⁰

Comprender de qué modo se representa y comprende la realidad es un problema que ha desvelado a los intelectuales desde el origen del hombre. Claro que hay precisiones, pero hasta el día de hoy no existe una respuesta definitiva y acabada, afortunadamente, para contemplar así, con esperanza, que una evolución en el conocimiento que el hombre de sí mismo posee es siempre posible. En el campo de la literatura, Erich Auerbach indaga en *Mimesis* las formas en las que la experiencia humana ha sido representada en diversos textos clave a lo largo de los siglos y cómo es interpretado por distintas generaciones. En la novela moderna y realista halla Auerbach una virtud y evolución puesto que el autor logra hacer ingresar lo cotidiano en sus páginas, así como también a voces provenientes de los sectores más necesitados o marginales que antes no aparecían representadas en las ficciones¹²¹. Agrega a esta posición Gonzalo Navajas que la novela realista, con excepción de la de Fiedor Dostoievski, se queda en una capa descriptiva que deja de lado la conciencia individual de los personajes¹²². A partir de autores como William Faulkner, James Joyce o Virginia Woolf, el lector podrá ingresar en esa conciencia a partir de distintas técnicas como el monólogo interior o el fluir de conciencia. La novela, como el género más moderno –inventado por Miguel de Cervantes Saavedra–, ha estado siempre

¹²⁰ Mark TWAIN, *Following the Equator, journey around the world*, Nueva York: Olivia Clemens, 1897.

En: <<http://www.archive.org/stream/followingequator00twaiuoft#page/156/mode/2up>>.

[Última consulta: 01/10/2017]

Este libro de crónicas recoge en su capítulo XV esta cita tan famosa que ha sido deformada y modificada innumerables veces, y que, a su vez, reformula el mismo Twain de una novela suya, *Pudd'nhead Wilson*. La traducción es propia.

¹²¹ Erich AUERBACH, *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹²² Gonzalo NAVAJAS, *Mimesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*, Londres: Támesis Books Limited, 1985, p. 45.

sujeta a deliberaciones sobre su estructura. Walter O'Grady la calificó como "molecular", recoge Mariano Baquero Goyanes, a causa de su "estructura móvil, fluida, carente de la rigidez propia de la estructura arquitectónica" ¹²³. A comienzos del siglo XXI, la novela es expuesta, una vez más, a sentencias que firman su certificado de defunción o afirmaciones que resultan apocalípticas ¹²⁴.

¿Tiene límites la novela? Si todo es novela, ¿nada lo es? ¿Puede una novela no ser imaginativa? Asistimos desde hace tiempo al auge de la literatura transgénero, que disuelve los géneros o se los salta, que ataca ciertas convenciones, como el narrador omnisciente o el modelo clásico -decimonónico- de novela, que tanto placer ha deparado a los lectores. Y todo en un contexto en que la literatura de lo "real" -pónganse aquí tantas comillas como se quiera- gana terreno en las mesas de novedades.

¿Cuál es el detonante de esta discusión? Es posible que el auge de la crónica (o del periodismo narrativo) conduzca a nuevos planteos sobre la novela y su constitución, pero el puntapié lo presenta un cuestionamiento de la ficción y de sus distintos abordajes, antes que de la novela. ¿Era la ficción lo que distinguía una novela de cualquier otro texto y su materia constitutiva? Cuando se habla de "la muerte de la ficción", ¿es una estrategia editorial? ¿Se trata de un cambio de paradigma? ¿Es una búsqueda estética e ideológica? Los suplementos culturales de los diarios dedican números completos a bucear en este tema:

¿Estamos ahora, así pues, en una especie de nuevo punto de origen de la historia literaria? Hace tiempo que algunos de los escritores más reconocidos -de aquí y de allá- se pasaron a la no ficción, y a la primera persona (tantas veces unidas). ¿Por qué lo hicieron? ¿Es que de pronto pensaron que eran incapaces de "inventarse" una historia? ¹²⁵.

Durante siglos existió en la Literatura, en distintas culturas, con mayor o menor grado, el prejuicio de que narrar un hecho verdadero era algo propio de cierta pereza intelectual, de autores que carecían de imaginación, y por lo tanto, aquellos textos y escritores eran considerados inferiores por sus pares. Así lo

¹²³ Mariano BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta, 1970, p. 14.

¹²⁴ Alberto GORDO, "Si la ficción ha muerto", edición digital sin paginación.

¹²⁵ *Ibidem*, edición digital sin paginación.

explica Juan Forn, editor y escritor argentino: “En el mundo de los escritores, si confesabas que estabas escribiendo un libro basado en un hecho real, te consideraban un escritor de segunda categoría, porque no te tomabas el trabajo de imaginar”¹²⁶. Es precisamente Forn el editor de una colección de la editorial Tusquets, lanzada en 2017, quien se propone, en el siglo XXI, con varios prejuicios evaporados, desenterrar algunas obras sepultadas en el olvido. Así, la primera novela de esta colección llamada *Rara Avis* es *Crónica de mi familia*, del italiano Vasco Pratolini. El guionista de Federico Fellini escribió un texto autobiográfico que narra su infancia y juventud en la era de Benito Mussolini. Pratolini elaboró este relato en primera persona, con un narratario específico y ausente: su hermano Dante. Explica Forn en el prólogo de esta edición que le costó mucho trabajo a Pratolini publicar este libro:

Fue su amigo Elio Vittorini quien lo convenció, con el argumento de que a los libros de no ficción se los juzgaba exclusivamente por su valor testimonial; sólo si lo presentaba como novela se apreciaría cabalmente su valor literario. Pratolini aceptó, por fin, con la condición de que el libro llevara una advertencia al lector, breve y estremecedora. El consejo de Vittorini fue eficaz: *Crónica de mi familia* fue el libro que cambió la suerte de Pratolini y le dio fama y prestigio¹²⁷.

Pratolini, quien luego triunfaría como guionista de Federico Fellini, logró publicar *Crónica de mi familia* en 1945 en una colección de narrativa, colado este relato entre textos de ficción. No aclaró en la portada la naturaleza del texto, pero sí exigió una breve aclaración, dedicada al lector. “Este libro no es una obra de ficción. Es un soliloquio del autor con su hermano muerto”¹²⁸, explican las dos primeras líneas de esta nota introductoria, el preámbulo de lo que significó para las clases más humildes crecer en un régimen fascista y de la compleja tarea de aquellos que buscaban expresar sus ideas intelectuales y artísticas.

¹²⁶ Laura VENTURA, “Juan Forn rescata tesoros perdidos en el gran océano literario”, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de julio de 2017.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/2047029-juan-forn-rescata-tesoros-perdidos-en-el-gran-oceano-literario>>. [Última consulta: 01/10/2017]

¹²⁷ Vasco PRATOLINI, *Crónica de mi familia*, pról. de Juan Forn, Buenos Aires: Tusquets, 2017, p.

13

¹²⁸ *Ibidem*, p. 11.

Hay otros casos emblemáticos de crónicas que derivaron en novelas de ficción, aunque haya más en ellas de realidad, que de ficción, como es el caso de *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck (1939), donde se denuncian los abusos de las industrias a los campesinos en los Estados Unidos tras la Gran Depresión.

El novelista argentino Juan José Saer, a cuya novela *El entenado* se volverá en el capítulo 2 de esta investigación, indagaba en este tema. En “El concepto de ficción” analiza los alcances y limitaciones de la no ficción, casi a punto de iniciarse el siglo XXI¹²⁹.

Nunca sabremos cómo fue James Joyce. De Gorman a Ellmann, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos transmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su relato una ilusión más grande de verdad. Pero tanto las fuentes del primero como las del segundo —entrevistas y cartas— son por lo menos inseguras, y recuerdan el testimonio del “hombre que vio al hombre que vio al oso”, con el agravante de que para la más fantásica de las dos biografías, la de Gorman, el informante principal fue el oso en persona. (...) El biógrafo, sin habérselo propuesto, va entrando en el aura del biografiado, asumiendo sus puntos de vista y confundiendo paulatinamente con su subjetividad. (...) Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anecdóticos, no pocas veces secundarios, la biografía puede mantener su objetividad, pero apenas pasa al campo interpretativo el rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología. La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial.

Saer cuestiona las carencias y vicios en los que puede incurrir la biografía como acercamiento y reconstrucción de la realidad y de los hechos. Cuestiona, en otras palabras, las virtudes de la no ficción. Aparece así algo que no es más que un mal perfil, cuando el autor se aleja de las fuentes primarias (algo que jamás puede ocurrir con la crónica). Saer abre así además, al nombrar a la biografía, el debate sobre la importancia y necesidad de la objetividad para algunos géneros literarios, y también realizará una defensa de la ficción. Es decir, este debate

¹²⁹ Juan José SAER, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2014, pp. 9-10 (en adelante, “El concepto de ficción”).

sobre la supremacía de una u otra materia no es algo que esté alejado del escenario literario actual.

Existe una lista de textos recientes, entre los que se encuentran *Mi lucha*, las novelas del danés Karl Ove Knausgård, de difícil clasificación, narradas por la voz de un personaje llamado Knausgård. El escritor ha tenido problemas con su familia por contar aquello que aparece en sus libros, un proyecto cuya extensión se desconoce y que se va escribiendo a medida que transcurren los años y días de Knausgård. “Ha roto la barrera de sonido de la novela autobiográfica”, dijo el ganador del Pulitzer Jeffrey Eugenides¹³⁰. La realidad como materia novelable cobra una nueva dimensión. Nadie duda de que *Mi lucha* pertenece al género novela y no se cuestiona tampoco que los hechos que allí vierte son verdaderos. El escritor cuenta que este abordaje de la autobiografía comenzó cuando su editor advirtió la extrema sinceridad que aparecía en los textos de Knausgård, a los que llamó “autoconfesiones maníacas”¹³¹. La vuelta de tuerca con otro tipo de novelas de no ficción es que los autores realizan un “corte de realidad”, eligen qué es aquello que van a contar, mientras que Knausgård no sabe hasta qué punto seguirá escribiendo esas historias, desconoce el futuro de esa masa impredecible que se llama vida.

Este panorama se hace cada vez más complejo e interesante con otros proyectos biográficos como el de la trilogía de Félix de Azúa, quien escribió en los últimos años *Autobiografía sin vida*, *Autobiografía de papel* y *Génesis*, a los que él denomina “autobiografía falsa”. El escritor se refiere al punto de inflexión de la ficción, donde la novela decimonónica quedó en un pasado remoto y en la búsqueda del lector contemporáneo¹³².

¹³⁰ A. GORDO, “Si la ficción ha muerto”, edición digital sin paginación.

¹³¹ Andrea AGUILAR, “Yo, ficción”, *El País*, Madrid, 5 de septiembre de 2014.

En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/04/babelia/1409831257_600136.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

¹³² *Ibidem*, edición digital sin paginación.

Obedece todo a lo mismo: a que nadie entiende ya por qué debe leer a Balzac. Eso se acabó. Yo no digo que no se vayan a escribir más novelas; lo que digo es que se ha terminado la novela con N mayúscula. Se acabaron Balzac, Proust, Joyce, Kafka, Faulkner. De eso se ha dado cuenta Cercas, y hace muy bien, porque es un profesional. Y Mario Vargas Llosa, que es también un profesional, quizá el mejor, y hace mucho que practica esto. Y McEwan, otro gran escritor en el sentido artesanal. Piense en *Expiación*, por ejemplo: lo mejor del libro es la derrota de Dunkerque (...) El lector dice: para ficción ya tengo la tele, internet, ya me engañan los políticos. Así que buscan en la literatura algo verdadero. Y tienen razón, lo que no comprenden es que hay más verdad en una novela de Balzac que en cualquiera de estas novelas que cuentan realidades.

Así como Knausgård, un fenómeno editorial, tiene sus admiradores en todo el planeta, están también los detractores, o los escritores que cuestionan esta materia narrativa. Sin nombrarlo, César Aira habla de Knausgård y de una generación posterior a la suya que “no inventa”, es decir, que no escribe ficción, sino que acude a su propia vida para construir una narración:

Yo no uso ningún procedimiento para generar relatos, aunque hay algo de eso en la improvisación. Así me evado de la psicología. Ahora veo mucha narrativa de jóvenes tan satisfechos consigo mismos que consideran que exponer sus opiniones y sus gustos es suficiente. No necesitan aprender la técnica ni molestarse en las descripciones y diálogos. Creo que eso viene de algo tan material como el ordenador, que exige escribir a toda velocidad. No da tiempo para la invención y tienen que recurrir a su maravillosa experiencia¹³³.

Una novela francesa, publicada en 2000, también revitalizó a la no ficción: *El adversario*, de Emmanuel Carrère. Este texto sobre el Mal bucea en la psiquis de Jean-Claude Romand, un hombre que cumple su condena en la cárcel. Carrère leyó en el diario la noticia de un supuesto médico ejemplar que una noche asesina a sus hijos, a su mujer y a sus padres. El escritor comienza a escribirle a Romand, hasta lograr entrevistarle y con aquel material escribe *El adversario*, también una reflexión sobre la narración que cada hombre hace sobre su propia existencia.

¹³³ Javier RODRÍGUEZ MARCOS, “César Aira: «Leyendo novelas no se aprende nada», *El País*, Madrid, 24 de junio de 2016.
En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/23/babelia/1466689420_025152.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

Conocer la realidad —el empirismo—, comprender la realidad, abordar su existencia, es un tema en sí mismo, que no solo ocurre en el plano de la narrativa, también se manifiesta en las artes plásticas y que va mucho más allá de la mera documentación. No es reciente, por ejemplo, en la pintura argentina, el caso de Cándido López, quien, en la prehistoria de la fotografía, retrataba los acontecimientos de la Guerra del Paraguay. Pero sí ocurre que en la actualidad, los ilustradores o dibujantes son además periodistas. Uno de los casos más renombrados del momento es el de Joe Sacco, quien ha retratado el conflicto bélico en la Franja de Gaza.

El cronista (o el autor de textos de periodismo narrativo) encuentra en la realidad un potencial de belleza, espejos del alma y de la psiquis humana, y las transmite con las herramientas de la literatura. No se trata de lograr verosimilitud, sino que el cronista tiene una complejidad mayor que es la de poder demostrar que aquellos hechos o circunstancias que narra tienen una existencia fehaciente y la responsabilidad de no introducir en espacios donde hay información, datos imaginarios o probables. Hay historias que han servido como evidencia, como prueba ante la Justicia (por ejemplo, el caso Poblete que narra Martín Caparrós¹³⁴ en la crónica llamada “Claroscuros”), o bien, que han despertado el interés público para colaborar con alguno de los personajes que aparecen retratados en las crónicas. Lograr contar “la verdad” es una ardua tarea. ¿Qué es la verdad? ¿Es lo opuesto a la ficción? No. Saer lo explica así en medio de un debate donde se manifiesta con cierto recelo hacia la no ficción, a la que también define¹³⁵:

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. (...) Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, *non-fiction*: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos —lo que no siempre es así— sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de

¹³⁴ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, pp. 148-160.

¹³⁵ J. J. SAER, “El concepto de ficción”, p. 259.

sentido propios a toda construcción verbal. Estas dificultades, familiares en lógica y ampliamente debatidas en el campo de las ciencias humanas, no parecen preocupar a los practicantes felices de la *non-fiction*.

Transmitir una información con verdad es posible, lo que resulta una entelequia es lograr comunicar “la realidad”. Existen algunas estrategias discursivas para acercarse a la transmisión de contenidos con esta aspiración. El periodismo tradicional y las agencias de noticias acudieron a la denominada pirámide invertida, aquella fórmula imperfecta que se estudia en las universidades y escuelas, pero que resulta eficaz para organizar la información, para dar cuenta de una situación o una noticia a través de la respuesta de una batería de preguntas: qué, quién, cuándo, dónde, por qué y cómo. De todos modos, la pirámide, como ideal, se ha ido derrumbando en los últimos años, y se la estudia en el marco de los orígenes del periodismo.

Las crónicas transmiten, dentro del entramado del texto, hechos e información con datos cuya verificación es comprobable, así como también es posible consultar que los testimonios de las fuentes sean verdaderos y que estos hayan sido expresados por ellos para el medio que publicará la crónica, en ese orden o de ese modo particular. En los Estados Unidos existen los denominados *fact-checkers*, encargados de, una vez que se entrega una pieza a un editor, corroborar que los datos allí vertidos sean ciertos. La importancia de esta tarea quedó en manifiesto en 1981 cuando se comprobó que “El mundo de Jimmy”, sobre un niño de 8 años adicto a la heroína, una pieza por la cual Janet Cooke obtuvo el premio Pulitzer, había sido inventado por su autora. Gabriel García Márquez escribió poco antes de ganar el Premio Nobel una columna en el diario *El País*, de España, donde hablaba sobre su experiencia lidiando con los *fact-checkers*¹³⁶.

¹³⁶ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, “¿Quién cree a Janet Crooke?”, *El País*, Madrid, 29 de abril de 1981.

En: <http://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

Yo tuve una prueba personal de ese rigor, hace unos cuatro años, cuando la revista *Harper*, de Nueva York, me pidió un artículo exclusivo sobre el golpe militar en Chile y el asesinato de Salvador Allende. Uno de los editores principales de la revista llamó por teléfono de Nueva York a París cuando leyó los originales, y me sometió a un interrogatorio casi policial de más de una hora sobre el origen de mis datos. No aspiraba, por supuesto, a que yo le revelara mis fuentes confidenciales, pero quería estar seguro de que yo estaba seguro de ellas, y de que me encontraba en condiciones de defenderlas.

García Márquez no demoniza a Cooke, destaca la calidad del texto, y aprovecha este hecho como ejemplo que le sirve para hablar sobre las diferencias entre el oficio del periodista y el del escritor, la virtud de la ficción y la dificultad de la no ficción:

Lo malo es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos. En la ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídicas a las criaturas más fantásticas. La norma tiene injusticias de ambos lados: en periodismo hay que apegarse a la verdad, aunque nadie la crea, y en cambio en literatura se puede inventar todo, siempre que el autor sea capaz de hacerlo creer como si fuera cierto¹³⁷.

Esta es quizá la mayor complejidad que posee el cronista sobre el escritor de ficción: se le exige verdad, rigor y exactitud.

¹³⁷ G. GARCÍA MÁRQUEZ, “¿Quién cree a Janet Crooke?”, edición digital sin paginación.

CAPÍTULO 2: UNA TRADICIÓN CRÓNICA

EN EL PRINCIPIO ERA LA CRÓNICA

La historia de la literatura hispanoamericana no puede comprenderse sin acudir a la crónica, a la presencia e influencia de estos textos de no ficción dentro de sus Letras. Sin ánimo de convertir este escrito en una cronología de la crónica –valga la redundancia–, ni un trazado pormenorizado de este género omnipresente en el continente, se destacarán en este capítulo algunos puntos o hitos centrales de esta expresión. Se han escrito tesis, ensayos, estudios y biografías sobre cada uno de estos autores o corrientes que a continuación se destacan. En el presente la crónica goza de un momento de esplendor, donde incluso posee sus propios espacios (premios específicos, festivales, talleres, fundaciones, escuelas, etc.) y medios especializados. Aquellos capítulos que integraban los libros de historia de la literatura en nuestro idioma, donde se aludía a esta expresión, a la crónica, ubicada en torno al descubrimiento de América, hoy cobra otro valor.

Será a partir del descubrimiento y de la conquista de América, es decir, mucho antes de la irrupción de los medios de comunicación, cuando la crónica inicie una larga y vibrante tradición que nace a partir de unos intrépidos narradores. A estos “cronistas de las Indias”, sus homólogos contemporáneos les rinden homenaje en el presente. Este género, en la actualidad, posee una característica superadora a la historia oficial ya que en las crónicas del siglo XX y XXI aparecerán no solo los poderosos, sino la voz del pueblo.

UNAMUNO: LAS VOCES SILENCIOSAS O LA INTRAHISTORIA

Pero es, lector, que contarte mi propia historia es contarte la tuya porque tan Robinson eres tú, sépaslo o no, como yo y los dos comulgamos, en robinsonidad. Y si tú eres mi Viernes, yo soy el tuyo.

MIGUEL DE UNAMUNO¹³⁸

Para esta investigación y como espíritu que ilumina a la crónica hispánica, entendida en términos de relatos de no ficción, se tomará un concepto clave de Miguel de Unamuno: la intrahistoria¹³⁹. A grandes rasgos, esta idea se refiere a la construcción de textos donde aparecen los “personajes secundarios” de la Historia. Es decir, se les dedica un espacio a vidas anónimas, a hombres y a mujeres ignorados en un escenario particular. Son esas voces que no aparecen en los medios de comunicación ni en los libros de Historia, pero cuyas vidas construyen un mosaico poderoso y complejo de ideas, necesidades, costumbres, valores y sueños. Nadie mejor que Unamuno comprendió, tanto en la ficción como en la no ficción que los “personajes” no tienen vida solo en el papel, sino que son entidades clave de todo texto.

Unamuno sembró ideas en autores posteriores, como Jorge Luis Borges. *Niebla* es un claro precedente de “Pierre Menard, autor del Quijote”. El argentino llamó en su necrológica, a pocos días de la muerte del profesor en 1936, “el primer escritor de nuestro idioma”¹⁴⁰. Unamuno es también un pionero de la crónica, género que aborda desde la perspectiva de sus célebres paisajes, con reflexiones filosóficas de aquellos escenarios que recorre geográfica e históricamente. *Paisajes* (1902), *De mi país* (1903), *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Andanzas y visiones españolas* (1922) o *Canarias, divagaciones*

¹³⁸ Miguel de UNAMUNO, “Robinson Crusoe IV”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de julio de 1920.

¹³⁹ Avelina Cecilia LAFUENTE, *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*, Salamanca: Kadmos, 1983 (en adelante, *Antropología*).

¹⁴⁰ Jorge Luis BORGES, *Obras completas, vol. II*, Buenos Aires: Emecé, 2006.

de un confinado (1924). Estas últimas divagaciones las escribe en su “Ínsula Barataria” o en su “Atlántida”, como él define a Fuerteventura para invocar tanto a Cervantes como a Platón, la isla donde pasará los meses de su “confinamiento” y “aislamiento”¹⁴¹ durante el régimen de Primo de Rivera, antes de partir a Francia, para regresar a Salamanca en 1930. La película *La isla del viento* (2016), protagonizada por José Luis Gómez, muestra aquel tiempo en el que el escritor, alejado a la fuerza de su cátedra, comparte sus días con los isleños. Unamuno no solo escribió para publicaciones españolas (*El Sol*, *Nuevo Mundo*, *El Liberal*, *El Imparcial*, etc.), sino también para América, en las publicaciones argentinas *Caras y Caretas* y *La Nación*. De compleja clasificación –como lo es la crónica– y a partir de su experiencia personal e *in situ*, elabora una vasta cantidad de textos que se asemejan por sus propiedades estéticas a los de otros pioneros de la crónica, con quien mantuvo una copiosa correspondencia: Rubén Darío.

La historia fascinaba a Unamuno en tanto la comprendía, desde una concepción cristiana, como la base de la existencia y la naturaleza humana, como una realidad dotada de sentido. José Ferrater Mora, en *Unamuno: Bosquejo de una filosofía*, interpreta la concepción de historia que planteaba el intelectual bilbaíno:

Lo que con ello adquiere la historia es lo que hasta entonces no había tenido: un sentido. La historia, y, junto con ella, la vida humana, tienen, en efecto, un sentido, vienen de algo y se dirigen a algo, prescindiendo por el momento de que este algo sea el juicio universal en que todo lo histórico será juzgado o el progreso indefinido de la gran aventura humana. Tener un sentido quiere decir comprender cada cosa desde el punto de vista de su proceso total, referir cada hecho, no a una verdad intemporal y eterna, sino a la verdad de su evolución misma, a la verdad de su historia¹⁴².

No era solo la historia en sentido amplio y en un campo teórico lo que interesaba a Unamuno, sino, como lo explicita en su libro de ensayos *En torno al casticismo*, la

¹⁴¹ Miguel de UNAMUNO, *Paisajes del alma*, Madrid: Alianza, 1997, p. 71 (en adelante, *Paisajes*).

¹⁴² José FERRATER MORA, *Unamuno: Bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires: Losada, 1944, p. 58.

intrahistoria. Su mayor preocupación yacía en ese sustrato de la historia, o, mejor dicho, en ese fragmento del presente ignorado por los medios de comunicación, es decir, la vida de los trabajadores, del pueblo, en términos generales, sin caer en populismos ni demagogia:

Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del “presente momento histórico”, no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana (...)¹⁴³.

Sin proponérselo, pero tampoco de modo accidental, ya que en sus textos hay un intento de superación a los textos periodísticos de la época, lega Unamuno, a través de su concepto de *intrahistoria*, un aporte al periodismo. Unamuno confiaba en las posibilidades que le podían brindar los medios de comunicación para llegar a un amplio auditorio, mucho más amplio que el que integraban sus alumnos en la Universidad de Salamanca.

[Unamuno] desempeñando el papel de *excitator Hispaniae*, es bastante consciente de la importante repercusión social que conlleva la labor periodística (...). Uno de ellos, titulado “La prensa y la conciencia social” (1900), refleja, entre otras cosas, el sueño utópico de Unamuno de disfrutar de una prensa que no ofrezca tan sólo al público lector noticias (que vienen a constituir la *historia* descarnada), sino el lenguaje de la rica vida cotidiana de los pueblos de España, es decir, la *intrahistoria* o verdadera historia nacional¹⁴⁴.

Miguel de Unamuno apela de modo magistral en esta cita a tres ideas que, si bien no se refieren a la crónica propiamente como hoy es entendida, colabora para dar cuenta de las posibilidades y elementos con los que cuenta este género. En primer lugar, Unamuno posee la certeza de que aquella información que aparece publicada en los periódicos, por un lado, es parcial o subjetiva e insuficiente para entender la realidad, el presente. En segundo lugar, que existe

¹⁴³ Miguel de UNAMUNO, *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pp.109-110.

¹⁴⁴ Francisco Javier ESCOBAR BORREGO, “El concepto de intrahistoria como praxis periodística en *Andanzas y visiones españolas*, de Miguel de Unamuno”, en *Anuario de estudios filológicos*, n°. 26 (2003), p. 106.

para un vasto sector de la sociedad, el sector más distante con respecto al poder, una dificultad de acceso en los medios de comunicación, cuya voz, y, por lo tanto, su posición, sus ideas, sus conflictos, no tienen un sitio donde plantearse. En tercer lugar, el filósofo advierte que los periódicos van escribiendo “la historia del presente”, es decir, que esas informaciones reunidas dan cuenta de un momento, pero que la riqueza de un pueblo no se encuentra allí, sino en otro entramado.

Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras¹⁴⁵.

Si en las grandes urbes se encuentra el poder, en el campo y en parajes alejados de las grandes concentraciones demográficas, en la España profunda, se encuentra la verdadera voz de un país, la auténtica. Estas voces aparecen siempre vinculadas a los paisajes particulares y con ellos los diversos modos en los que sus habitantes a ellos se adaptan para servirse de las virtudes que les brinda la naturaleza y, al mismo tiempo, guarecerse de sus inclemencias.

Unamuno acude a dos géneros literarios, a la novela y al teatro, como metáforas para explicar la existencia humana. En primer lugar, dice: “¿Hay novela más novelesca que una autobiografía?”¹⁴⁶. Se refiere al modo en el que los hombres construimos un relato temporal de nuestra existencia. En segundo lugar, equipara a los seres humanos con personajes a partir de su concepción filosófica de la vida, a roles que nos vienen de instancias previas incluso a nuestro propio nacimiento. Unamuno construye en sus textos y paisajes a escenas donde desafía los límites entre la ficción y la realidad: “Nos sorprende a menudo con su afirmación de que ficción y realidad vienen a ser, en el fondo, una misma cosa”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ M. DE UNAMUNO, *Paisajes*, p. 110.

¹⁴⁶ A. LAFUENTE, *Antropología*, p. 76.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 104.

“Recordando a Pereda” es el título general que reúne cuatro artículos que Unamuno publica en *La Nación* entre octubre y noviembre de 1923. El filósofo pasa 20 días en Tudanca, en la provincia de Santander, unas coordenadas que aparecen en los libros de Historia (por su defensa contra los moros durante el reinado de Pelayo). Sin embargo, Unamuno describe este paraje de cien habitantes a través de la *intrahistoria* y deposita su lente documental en un labrador y un pastor. Sin ellos, sin considerarlos, sin comprenderlos, es imposible interpretar un escenario:

¿Historia? Allí todo es prehistórico, o mejor, para decirlo con término que puse en circulación, todo es intrahistórico. Donde el río Carrión discurre llanamente por la estepa, entre glebas y arenas, en estos Campos Góticos en que escribo estas líneas de remotos recuerdos de hace cuatro días no más, en esta llanada palentina, la historia, la epopeya, la leyenda romanesca, flotan sobre el haz de las aguas calladas del río de Jorge Manrique; pero donde el río –a trechos torrente– Nansa se despeña cantando, entre peñascos, es algo más hondo que la historia lo que nos dice su cantar. Eso es más humano; aquello más tétrico. Por este labrador que se curte al sol ha pasado la historia; sobre aquel pastor montañés a quien ciñe la bruma de las cimas se desliza la virilidad. Y como la cría de su vaca a la ubre materna, él se pega a sus montañas¹⁴⁸.

Unamuno realiza un trabajo de inmersión que se ve claramente, por ejemplo, en “El prado del Consejo”, donde ingresa en la vida de los tudancos y describe su vestimenta y sus acciones. Sus artículos no evidencian huellas de una entrevista o de reporteo a los habitantes, pero sería imposible escribirlos sin hablar con ellos. Unamuno agudiza su oído. En sus textos no aparecen preguntas ni guiones de diálogos, pero se registran particularidades léxicas y dialectales. El catedrático se comporta en su crónica sobre Tudanca como uno de sus habitantes, pero, al mismo tiempo, toma distancia, una estrategia crucial para la tarea del cronista:

El día de San Agustín, y a toque de campana –de campana civil y comunal– subieron los vecinos todos –y yo con ellos– a la alta y verde pradería que confinaba con el cielo. Subían con el dalle al hombre, calzados de almadreñas –a que aquí llaman abarcas–, los unos por el atajo y los que llevaban los bueyes con las *basnas* –de que diré luego– vacías por las basnadas. Con los dalles llevaban rastrillos y palos. Subían también mujeres y niños, cabe decir que el pueblo todo, no quedando abajo sino enfermos, inválidos y pocos más. Subió también el cura– Y una vez arriba, mientras aguardan el sorteo, pónense a picar el dalle con un martillo triangular sobre un

¹⁴⁸ M. DE UNAMUNO, *Paisajes*, p. 33.

pequeño yunque –«la» yunque le dicen, pues su macho es el martillo– clavado en tierra¹⁴⁹.

Observador agudo, Unamuno sabe encontrar en esa realidad y en esas comunidades tan distantes de Madrid, en esa intimidad, en esa existencia olvidada por los grandes medios de comunicación, aparentemente poco fascinante o no digna de interés alguno, una particularidad. En realidad, toda realidad es fascinante y depende del modo en el que se la narre y comprenda. El intelectual analiza esta forma de gobierno: “Es una comunidad de individualistas, una verdadera democracia celosa del derecho individual a no ceder el derecho”¹⁵⁰.

Extremadura, Aragón, el País Vasco, Salamanca, Cantabria, Canarias y Castilla. Unamuno retrata con su pluma su tiempo y su país. En “Jueves Santo en Rioseco”, publicada en *El Sol*, de Madrid, en 1931, Unamuno confecciona un texto que encaja a la perfección con las crónicas del siglo XXI y la descripción de esa escena en la ciudad castellana de Medina de Rioseco, donde con minuciosidad, y casi como si de una lente de cine se tratase con un movimiento de *travelling*, recorre aquellas calles y los rostros de los feligreses. Con una viva prosa también describe la Feria “orgullo” de Albacete, la plaza de Lerma, la fiesta de San Isidro Labrador, en Madrid, o el barrio de Malasaña de la capital.

Estos relatos de no ficción de Unamuno hablan de sus contemporáneos y de su país. El narrador de los mismos se encuentra no en tercera persona, sino en primera, pero no por eso se ubica en un plano protagónico. Por ejemplo, escribe: “En esta fiesta última de la siega en común del prado del Consejo, pero dividido en suertes individuales, sentí la eternidad de este pueblo y gusté el poso de su historia”¹⁵¹.

¹⁴⁹ M. DE UNAMUNO, *Paisajes*, p. 37.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 38.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 40.

Estas voces y estos personajes de la intrahistoria de España no están solo en las crónicas, sino en las columnas de opinión, donde Unamuno dispara contra los vicios de su tiempo. Uno de estos ejemplos se encuentra en “Una plaga”, un artículo fechado en diciembre de 1916, publicado poco después en *La Nación*, donde analiza cómo un sector económico de España se enriquecía en plena Primera Guerra Mundial y donde indaga sobre la plaga a la que hace mención en el título y que no es otra más que la costumbre, incluso la adicción, por los juegos de azar. En estas líneas, Unamuno reserva, entre tantas críticas, un espacio para un sector olvidado de su país, víctima de esta práctica:

Abundan en nuestro pueblo bajo, o sea, ineducado, y sobre todo en ciertas regiones, hombres de una asombrosa capacidad de trabajo, pero es cuando el trabajo es corriente, de rutina, algo así como el de una mula que saca agua de una noria, pero no cabe contar con ellos cuando el trabajo haya de exigir reflexión o inventiva¹⁵².

El Rector de la Universidad de Salamanca no oculta los hilos de su pensamiento ni de su credo, opina de aquel momento, sin hacer por ello una columna de opinión. Unamuno recrea con su literatura algo más complejo que un simple cuadro de costumbres. Aunque quizá haya quedado opacada por su legado filosófico o sus textos de ficción le da vida a una auténtica crónica de su era que se reconstruye a través de sus escritos dirigidos a un público masivo como es el que consume los medios de comunicación de un lado y otro del Atlántico.

La intrahistoria se vincula con otro concepto que define a la crónica y que explica Roberto Herrsher con el puente que existe entre privado y público, las esferas de los personajes que intervienen en la crónica:

En el momento en que hablamos de gente que no ha salido nunca en los medios, de conductas que sus autores preferirían que no se hiciesen públicas, cuando nos metemos en rincones nuevos y secretos de la sociedad, nos metemos en el mundo de los dilemas éticos: ¿con qué derecho, para qué sacamos a esta persona, este lugar, estos hechos del espacio de lo privado y los pasamos al de lo público?¹⁵³

¹⁵² M. DE UNAMUNO, “Una plaga”, *La Nación*, Buenos Aires, 13 de febrero de 1917.

¹⁵³ R. HERRSHER, *Periodismo narrativo*, p. 41.

Uno de los errores que cometen algunas crónicas es el de, en lugar de colaborar para comunicar un reclamo, denunciar o relatar una historia interesante, perjudican a aquellos con la exposición de su esfera privada. Un buen cronista es aquel que realiza un ejercicio de empatía, y en este ejercicio aparece una evaluación de este posible riesgo que, antes que profesional, es una evaluación humana.

PIONEROS Y ESPONTÁNEOS

Una carta es siempre una forma de hacer literatura
MANUEL ALVAR¹⁵⁴

El descubrimiento de América supuso desde la producción textual un gran desafío para sus narradores primigenios y dio origen a una figura clave en la literatura hispanoamericana: el cronista. Las llamadas Indias, un conjunto de territorios sobre el mar Tenebroso, ese espacio sobre el cual se tejían innumerables fábulas y mitos, comenzaron a ser visitadas por europeos que se convertían en testigos de este mundo fascinante. Este es el primer vestigio de una profesión que luego sería ejercida por una figura del periodismo llamada corresponsal. Es decir, nacen profesionales con la tarea de escribir y describir una realidad distante para un grupo de personas, escritores que tienen en cuenta la cultura e idiosincrasia particular de sus destinatarios. No eran, estos primeros cronistas, en su mayoría, hombres ilustrados, dedicados a las Letras, sino aventureros de almas más intrépidas que sus plumas. Había que describir, con ojos adánicos, paisajes, costumbres, personas, objetos y situaciones que eran leídos con voracidad por la Corona española. “La mayoría reconoce que ese impreciso espacio textual encuentra su precedente más remoto en el testimonio de los cronistas de Indias y las relaciones de la Conquista”, sostiene Mónica Bernabé¹⁵⁵.

Los primeros cronistas eran en extremo conscientes de sus destinatarios a la hora de relatar el Nuevo Mundo, siempre dotado de ribetes dorados, ese *locus*

¹⁵⁴ Manuel ALVAR, *Los otros cronistas de las Indias*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1996, p.107 (en adelante, *Los otros cronistas*).

¹⁵⁵ Mónica BERNABÉ, “Prólogo”, en *Idea crónica, literatura de no ficción iberoamericana*, Sonia Cristoff comp., Rosario: Beatriz Viterbo Editora y Fundación Typa, 2006, p.8.

amoenus tan exótico y salvaje, ese descubrimiento terrenal que permitía que tantos hombres pudiesen conocer el Paraíso. En aquellas líneas edulcoradas, Manuel Alvar¹⁵⁶ critica el servilismo de algunos aduladores e incluso se refiere a un antecedente de las crónicas propiamente dichas, como Bernabé¹⁵⁷, que eran las cartas y los diarios, cuyo objeto era registrar cada jornada. Eran escritos a modo de bitácora, previendo un destinatario ajeno a quien narraba, es decir, para que quedase un registro de aquella actividad. Las primeras páginas de la historia del continente se deben a los manuscritos de Cristóbal Colón, Américo Vespucio, Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, Fray Bartolomé de las Casas, Alvar Núñez Cabeza de Vaca y el Inca Garcilaso, entre otros.

Algunos académicos no consideran que estos textos sean literatura aunque hayan sentado precedente y hayan abierto un camino para explorar un terreno desconocido. Su argumento se centra en el hecho de que estos textos no pertenecen a la ficción ni fueron escritos con una finalidad estética o literaria. Claro está, no toda crónica es literaria. Existe una multiplicidad de intentos por organizar este corpus tan extenso de estos textos: según el origen del cronista (europeo, criollo, mestizo o indio); según la condición del autor del texto (religioso o laico); o según el modo de recoger el material (testimonio directo o indirecto). Frente a este problema entre los tipos discursivos de estos textos existe una solución o propuesta superadora que consiste, como explica Walter Mignolo, en denominarlos “crónicas literarias” y organizarlos por periodos donde, de acuerdo al momento de la gesta que se realizó en América, a cada uno de ellos corresponderá un género: el del descubrimiento (las cartas de Colón y de Vespucio), el de la conquista (los textos de Hernán Cortés) y el de la colonización (relaciones, crónicas y los textos de Bartolomé de las Casas).

Finalmente, si las cartas y las relaciones forman parte de la «historia literaria» o de la «historia de la historiografía», no la forman por la *intención de la escritura* (i.e. ni Colón ni Cortés se proponían «hacer literatura o historia»), sino por un cambio

¹⁵⁶ M. ALVAR, *Los otros cronistas*, p. 15.

¹⁵⁷ M. BERNABÉ, “Prólogo”, p. 107.

epistemológico en el cual se consolidan la historia literaria y la historia de la historiografía y se recuperan, del pasado, aquellos textos que «muestran, desde la perspectiva de la *recepción*, ciertas propiedades o historiográficas o literarias, aunque estas propiedades no sean características en la *producción* de tales discursos [...] El objetivo principal de hombres como Cristóbal Colón y Hernán Cortés no es el de *escribir*, sino el de *descubrir* y el de conquistar. Escribir es secundario, y, en cierto sentido, una obligación aunque sea ésta, en el caso de Cortés, aparentemente un placer¹⁵⁸.

De este modo, hay que distinguir entre tres tipos de textos. En primer lugar, las *cartas relatorias*, aquellas que, como su nombre lo indica, relatan con minuciosidad un evento en particular y se diferencian de otras cartas meramente informativas que apelan al intercambio de mensajes (donde existe una verdadera comunicación en el sentido de que hay una retroalimentación de mensajes entre emisor y destinatario). Mignolo señala que el texto inaugural es el *Diario de navegación*, de Colón¹⁵⁹. Gracias a estos escritos se puede reconstruir un fragmento clave de la historia del Imperio español y del descubrimiento de América, la acción que desempeñaron los Reyes Católicos y las distintas negociaciones entre los Adelantados y la Corona. Fue Bartolomé de las Casas quien se encargó de oficiar, con un rol equivalente con el de la tarea de editor moderno (el original se perdió y la copia que poseemos, con los enunciados tal como se conservan, es obra de de las Casas, quien además se dedica a corregir aquellos errores que no estaban en perfecto castellano, a sustituir los portuguesesismos de Colón e incluso a agregar apostillas¹⁶⁰). Estos textos constituyen un tesoro indiscutido surgido del intercambio entre los dos continentes (se alude en la primera página de estos escritos a su “puesta sumariamente”).

¹⁵⁸ Walter MIGNOLO, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, p. 59 (en adelante, “Cartas, crónicas y relaciones”).

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.60.

Si bien algunas cartas se publicaron un año después del descubrimiento de América y otros cronistas de la época utilizaron como fuente estas misivas y el diario de Colón fue Bartolomé de las Casas quien realizó el compendio más completo, una serie de manuscritos con glosas o apostillas, tarea que comenzaría hacia 1527. La fecha de publicación final no es exacta, pues la obra queda inconclusa cuando muere las Casas.

¹⁶⁰ Stefan RUHSTALLER, “Bartolomé de las Casas y su copia del *Diario de a Bordo* de Colón. Tipología de las apostillas”, en *Cauce*, n°. 14-15 (1992), pp. 615-638.

Colón documenta minuciosa y cronológicamente sus expediciones, con la certeza de que su nombre pasará a la historia y de que trazará las rutas que luego otros recorrerán: “allende describir cada noche lo que el día pasare, y el día lo que la noche navegare, tengo propósito de hacer carta nueva de navegar”¹⁶¹.

A su vez, Mignolo distingue entre las cartas de descubrimiento, por un lado, y las de conquista, por el otro, diferenciadas por su temática, y agrega que las denominadas *cartas a secas* (aquellas que contenían descripción de las Indias) eran complemento de *las cartas de navegación* (que contenían descripciones gráficas de los terrenos). Dentro de las primeras cartas se encuentran aquellas que Américo Vesputio escribe a sus amigos.

Alvar se refiere a un gran caudal de textos que nacieron sin afán de trascendencia ni de documentar una realidad, con el mero objeto de informar su devenir en las por entonces llamadas Indias. El género epistolar fue abordado de modo copioso no solo por los Adelantados, sino también, como señala Alvar, por “idiotas sin letras”, y a partir de estos escritos se puede recrear la vida en América, “un gran continente para las soledades”¹⁶². Son las voces de estos europeos en América las que desplegarán las plumas más sinceras, puesto que en ellos no había intereses en juego, y desmitificarán aquella Arcadia, aquellas tierras que pensaron serían el Cipango que Marco Polo describió, y dejarían de hablar de un paraíso terrenal para centrarse en la cotidianidad de un mundo hostil:

Ni escribieron las crónicas, ni crearon una admirable literatura artística; se acercaron – en su visión– a la que tuvieron los hombres que no llegaron a los grandes banquetes. Fueron unas gentes que escribían, o hacían escribir, unas cartas familiares con pocos arrequives literarios y sin más pretensión que decir aquello que afectaba a su gris existencia. Pero, en la monotonía y uniformidad de sus sentimientos, latían unas verdades que no llegaban a la literatura grande y mil motivos que se pierden antes de arribar a los libros. Tenemos retazos de vida, intensa o sin relieve; el espejo que refleja unos rostros apacibles o iracundos; la infinita soledad o la nostalgia que corroe.

¹⁶¹ Cristóbal COLÓN, *Relaciones y cartas de Colón*, Madrid: Imprenta de la viuda de Hernando, 1892, p. 24.

En: <://fama2.us.es/fde/ocr/2006/relacionesYCartasDeCristobalColon.pdf> [Última consulta 01/10/2017].

¹⁶² M. ALVAR, *Los otros cronistas*, p. 15.

Sencillamente, cartas personales enviadas desde todos los rincones del Nuevo Mundo. Cartas que pretenden decir la verdad pequeña y limitada que cada uno posee¹⁶³.

En estas cartas que, documenta Alvar, tardaban hasta un año en cruzar el océano y llegar a sus destinatarios, se evidencia una voz popular. Es decir, no serán solo los relatos épicos, protagonizados por figuras del poder, sino que desde el descubrimiento del continente se registrarán las voces de sectores y comunidades desprotegidas, ajenos al campo intelectual o político. Hombres lejos de sus familias, náufragos y huérfanos, sujetos a innumerables peligros, que no tenían la certeza plena de que algún día regresarían a sus casas. Las necesidades básicas insatisfechas son abordadas desde el género picaresco o sin ese matiz, con una pluma más desgarradora. Si bien es ficción, Manuel Mujica Láinez escribe “El hambre”, un cuento con esta temática en *Misteriosa Buenos Aires*¹⁶⁴. Los europeos sufrían todo tipo de necesidades que comenzaban en el momento en el que se subían a los barcos para cruzar el océano. Esta situación llevará a momentos atroces que incluirán el canibalismo y la antropofagia, precisa José Luis de la Fuente:

El dominico [Bartolomé de las Casas] había explicado de las Indias que por su fertilidad "nunca se vido en ella esterilidad, ni hambre, ni falta de los frutos de la tierra". Sin embargo, el hambre de indígenas y de españoles motivó los primeros y muy enconados enfrentamientos entre ambas partes¹⁶⁵.

Aunque resulte anacrónico en este siglo hay un vestigio en las crónicas de aquello a lo que Miguel de Unamuno llama la “intrahistoria” y que se exploró en el capítulo anterior.

Las cartas de descubrimiento, en especial para aquellos que defienden que sí son literatura, no seguían un modelo previo, una tradición anterior. Sus autores se enfrentaban a una serie de desafíos no solo de tipo lingüístico, sino también

¹⁶³ M. ALVAR, *Los otros cronistas*, p. 17.

¹⁶⁴ Manuel MUJICA LÁINEZ, *Misteriosa Buenos Aires*, Barcelona: Seix Barral, 2006.

¹⁶⁵ José Luis DE LA FUENTE, “Banquetes y hambre en la Nueva España: la alimentación en el quinto sol (El viajero hambriento)”, en *Actas Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, La Coruña: Universidad da Coruña (2002), pp. 163-176.

epistemológicos y que nacen del hecho de tener que relatar a destinatarios distantes una realidad (un pueblo, una cultura, un paisaje, etc.) de la cual se carece de un léxico pertinente que obliga a recurrir a figuras retóricas (en particular a la comparación o símil) y una batería de descripciones. Incluso se advertirán en estos textos los primeros vestigios de un concepto también anacrónico para este momento, pero que ya se oía por aquellos elementos que irrumpían de modo aproblemático en la cotidianidad de sus contemporáneos: el realismo mágico. Samuel Serrano¹⁶⁶ aporta varios ejemplos extraídos de distintas crónicas que describen una realidad con recursos literarios:

(...) el cacique dorado –homenajado con oro y esmeraldas en la laguna de Guatavita–, la maravillosa ciudad de torres de calicanto que las huestes de Cortés vieron emerger como un sueño de las aguas en la laguna de México, los hombres caudatos de Yuciguanim –que para sentarse tenían que abrir un hueco en las sillas o en la tierra para introducir la cola–, las bandadas de aves migratorias que durante varias semanas eclipsaban la luz del sol en su paso sobre las Antillas, los pájaros moscas que se secaban como flores en los árboles en invierno y resucitaban cuando éstos reverdecían en primavera, las miríadas de insectos híbridos mitad hormigas y mitad gusanos –que horadaban las vigas y derrumbaban las casas con un estruendo de maderas rotas– (...) ¹⁶⁷.

El cronista debe desplegar en sus escritos todos los recursos de los que disponga, a pesar de que carezca de formación o erudición, para poder transmitir esas imágenes en la mente de distantes destinatarios que jamás presenciaron una realidad tan original. En *La tempestad*, de William Shakespeare, los protagonistas –Miranda y Próspero, sobrevivientes de un naufragio–, se enfrentan con este mismo desafío: tener que referirse a este “mundo feliz” (poco exacta, pero extendida traducción de esta expresión que luego tomaría Aldous Huxley para su novela, cuyo título original es *Brave New World*). El descubrir, la necesidad de comprender y de traducir con palabras una nueva realidad para la cual no se posee un punto de referencia generaba conflictos que bien expone la heroína de esta obra:

¹⁶⁶ Samuel SERRANO, “Las crónicas de Indias, precursoras del realismo mágico”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 672 (2006), pp. 7-16.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 10.

MIRANDA:— No conozco a nadie de mi sexo, ni recuerdo un rostro de mujer, salvo el mío en el espejo; y que pueda llamar hombres, yo no he visto más que a ti, buen amigo, y a mi padre. Ignoro cuál sea la figura de otras gentes, mas, por mi pureza, joya de mi dote, en el mundo no deseo más compañero que tú; y a ninguno puede dar forma la imaginación que me guste más que tú. Pero hablo demasiado, y no obedezco los preceptos de mi padre¹⁶⁸.

No eran solo las palabras aquello de lo que carecían estos autores, sino que esa realidad inasible los impacta y los sorprende. Es decir, algunos habían leído o escuchado las descripciones de los viajes de Marco Polo y esperaban encontrarse en aquel territorio —que creían de modo erróneo que eran Las Indias— con una geografía, flora y fauna similar a la descrita por el famoso viajero. En la cultura popular de la época además había un libro muy difundido al que los cronistas y los europeos regresaban a menudo y que crea imágenes poderosas en estos lectores: *El libro de las maravillas* (c.1300). Escrito por John de Mandeville y de naturaleza ficcional eran a menudo consideradas como ciertas muchas de las experiencias que allí se narraban. Los cronistas, que pensaban que allí había un molde para sus escritos y que se encontraría con un universo similar, se llevan, una vez pisado el suelo americano, una decepción simultánea con el entusiasmo que este Nuevo Mundo genera:

Tampoco hay rastro de los animales míticos de Ofir o de las rarezas extrañas de toda suerte y condición debidas a la pluma de John de Mandeville y otros autores bajomedievales de febril imaginación (hombres con cola o cara de perro, sirenas, gigantes, Amazonas o el Preste Juan). Lo que Colón ha leído por desgracia poco o nada parece ajustarse a lo que contemplan sus ojos¹⁶⁹.

En segundo lugar, para continuar con la clasificación de Mignolo, se encuentran las *relaciones*, “un relato o informe solicitado por la Corona”¹⁷⁰, cuyo nombre específico es el de *relaciones de la conquista y la colonización* y cuyo ejemplo más destacado es el de *Relaciones geográficas de Indias*, a cargo de don Marcos Jiménez de la Espada. Adquieren estos textos la fisonomía de un informe,

¹⁶⁸ William SHAKESPEARE, *La tempestad*, Buenos Aires: Losada, 1999, p. 55.

¹⁶⁹ Ángel DELGADO GÓMEZ, “Colón, autor literario del Diario del primer viaje”, en *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna (eds.), Nueva York: IDEA, 2013, p. 24 (en adelante, “Colón, autor literario”).

¹⁷⁰ W. MIGNOLO, “Cartas, crónicas y relaciones”, p. 70.

puesto que no eran sino las respuestas de una suerte de cuestionario oficial que el Consejo de Indias realizaba con el fin de conocer, casi a modo de inventario, sus dominios, habitantes y riquezas. A su vez, estos subgéneros que integran la crónica van variando con el transcurrir de los siglos y en el prólogo de una edición española de fines del siglo XIX de *Relaciones y cartas de Colón*, el anónimo autor da por sinónimos carta y diario. Así comienza la más famosa relación de Colón, en primera persona, donde se advierte la conciencia de que se escribe también para la posteridad, poniendo en contexto histórico aquella expedición:

Porque, cristianísimos, y muy altos, y muy excelentes, y muy poderosos Príncipes, Rey y Reina de las Españas y de las islas de la mar, nuestros Señores, este presente año de 1492, después de vuestras Altezas haber dado fin a la guerra de los moros que reinaban en Europa, y haber acabado la guerra, en la muy grande ciudad de Granada [...] Pensaron de enviarme á mí, Cristóbal Colón, á las dichas partidas de India para ver los dichos príncipes, y los pueblos y tierras, y la disposición dellas y de todo, y la manera que se pudiera tener para la conversión dellas á nuestra santa fe; y ordenaron que yo no fuese por tierra al Oriente, por donde se acostumbra de andar salvo por el camino de Occidente, por donde hasta hoy no sabemos por cierta fe que haya pasado nadie. Así que después de haber echado fuera todos los judíos de todos vuestros reinos y señoríos, en el mismo mes de Enero mandaron vuestras Altezas á mí que con armada suficiente me fuese á las dichas partidas de India¹⁷¹.

En tercer lugar, arribamos a la crónica y a la historia, dos vocablos que nacen con dos etimologías diversas, pero que, con el transcurrir de los siglos, se van unificando y considerando equivalentes, aunque algunos autores precisan y distinguen estos conceptos:

[...] *Historia* (que proviene del griego 'ιστορία) se emplea, en la antigua Grecia (y es así como al parecer lo emplea Herodoto) en el sentido de *ver* o *formular preguntas apremiantes a testigos oculares*; y significa también el informe de lo visto o aprendido por medio de las preguntas. El primer hecho que debe destacarse de este sentido del vocablo es que no contiene, de ninguna manera, el componente temporal en su definición. Es quizás por esta razón por lo que Tácito denomina *anales* al informe de lo pasado; en tanto que llama *historia* al informe de los tiempos de los cuales, por su trayectoria vital, es contemporáneo. [...] *Crónica*, por el contrario, es el vocablo para denominar el informe del pasado o la anotación de los acontecimientos del presente, fuertemente estructurados por la secuencia temporal. Más que relato o descripción la crónica, en su sentido medieval, es una «lista» organizada sobre las fechas de los

¹⁷¹ C. COLÓN, *Relaciones y cartas de Colón*, pp.1-2.

acontecimientos que se desean conservar en la memoria. [...] Las dos actividades que designan ambos vocablos tienden, con el correr de los tiempos, a resumirse en la *historia* la cual, por un lado, incorpora el elemento temporal y, por el otro, desplaza a la crónica como actividad verbal¹⁷².

El escritor dominicano Joaquín Balaguer¹⁷³ –quien también fuera presidente de su país, con un gobierno no exento de críticas por sus excesos– analiza el estilo de Colón y destaca el lugar que ocupa la naturaleza en los escritos del Almirante, su gran musa de inspiración, con los dominios, misterios y creaciones que aparecen en los escritos. Este hombre valiente y de gran poder plasma en sus escritos una gran sensibilidad:

También el Almirante, cuando pinta, con su característica simplicidad de expresión, las noches de Cuba, señala en el mismo párrafo la extraña relación existente entre la dulzura de la atmósfera y el canto de las aves: "Aves y pajaritos y el cantar de los grillos en toda la noche con que se holgaban todos: los aires sabrosos y dulces de toda la noche, ni frío ni caliente"¹⁷⁴.

Sin embargo, aquello que más impacta a Colón no son los paisajes, sino el encuentro con los habitantes de las Indias, esos hombres con las caras y los cuerpos pintados. El encuentro con esos seres lo conduce a descubrir aspectos únicos de la naturaleza humana (la comunicación, el poder, la ingenuidad, el miedo, etc.) e incluso a plantearse su propia naturaleza. A continuación, un fragmento de lo que escribe el Almirante sobre el impacto y la impresión que le produce este primer encuentro con el hombre americano:

Conosí que era gente que mejor se libraría y convertiría á nuestra Santa Fe con amor que no por fuerza, les di á algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y otras cosas muchas de poco valor con que hobieron mucho placer y quedaron tanto nuestros que era maravilla. Los cuales después venían á las barcas de los navíos adonde nós estábamos nadando, y nos traían papagayos y hilo de algodón en ovillos y azagayas, y otras cosas muchas, y nos las trocaban por otras cosas que nós les dábamos, como cuentecillas de vidrio y cascabeles. En fin, todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad y me pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mugeres, aunque no vide más de una farto moza, y todos los que yo ví eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de treinta

¹⁷² W. MIGNOLO, "Cartas, crónicas y relaciones", pp. 75-76.

¹⁷³ Joaquín BALAGUER, "Colón, precursor literario", en *Colección de ensayos de Joaquín Balaguer*, Santo Domingo: Fuentes Editores, 1974 (en adelante, "Colón, precursor literario").

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 278.

años: muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras: los cabellos gruesos cuasi como sedas de cola de caballos, é cortos: los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos de tras que traen largos, que jamás cortan: dellos se pintan de prieto, y dellos son de la color de los canarios, ni negros ni blancos, y dellos se pintan de blanco, y dellos de colorado, y dellos de lo que fallan, y dellos se pintan las caras, y dellos todo el cuerpo, y dellos solos, los ojos, y dellos sólo el nariz. Ellos no traen armas ni las cognocen, porque les amostré espadas y las tomaban por el filo, y se cortaban con ignorancia. No tienen algún fierro: sus azagayas son unas varas sin fierro, y algunas de ellas tienen al cabo un diente de pece¹⁷⁵.

El conjunto de estos escritos –las cartas, los informes, las relaciones y las crónicas– reciben el nombre genérico, precisa Teodosio Fernández¹⁷⁶, de “crónicas de Indias”. El académico también señala los distintos criterios de clasificación de estos textos:

Para clasificarlos se han seguido criterios diversos –según el momento a que se refieren (descubrimiento, conquista y colonización, viajes, exploraciones y aventuras), según la «nacionalidad» (española, criolla, india o mestiza) del autor o su condición laica o eclesiástica, según se trate de crónicas generales o circunscritas a determinados hechos o territorios, según sean oficiales o particulares, de testimonio directo o indirecto, en prosa o rimadas –y ninguno resuelve plenamente las dificultades que el género plantea¹⁷⁷.

La clasificación es una tarea compleja y, puesto que no se trata de elementos científicos, sino de textos, no existe una única solución o consenso. En este universo heteróclito, es decir, desde el caos que se encuentra en su germen, yace el enredo que luego tocará desandar para poder estudiar el presente de la crónica hispanoamericana.

Más allá de toda discusión sobre la clasificación y la ubicación de estos textos dentro de diferentes categorías, existió una voluntad de los primeros cronistas de contarles estos hechos a sus contemporáneos y de dejar para la posteridad registros de este acontecimiento único en la historia de la humanidad. Las crónicas de las Indias se estudian hasta la fecha desde diversas disciplinas

¹⁷⁵ C. COLÓN, “Colón, precursor literario”, pp. 24-25.

¹⁷⁶ T. FERNÁNDEZ, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 19.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 24.

(literaria, jurídica, histórica, teológica, lingüística, antropológica, etc.). El descubrimiento de América supuso no solo la exploración y conquista de un continente, sino la búsqueda y dominio de una narrativa que pudiese servir a este propósito.

LOS CRONISTAS OFICIALES

Por el océano, pues,
de poniente caminaba
cuando una tormenta fiera
mi seso y nave arrebató.
Sin norte, aguja, ni tiento,
por sus anchuras me pasa,
donde vi con propios ojos
nuevo cielo y tierras varias,
tales, que nunca los hombres
pensaron imaginarlas.
LOPE DE VEGA¹⁷⁸

A bordo de naves precarias, “cáscaras de nuez”, los primeros europeos cruzaron el océano Atlántico y exploraron tierras desconocidas. Allí vivieron episodios fantásticos o asombrosos y utilizaron una gran variedad de recursos expresivos como cronistas para poder recrear las aventuras que allí vivían.

En el inciso anterior mencionábamos que una de las categorías a las que se apela para intentar organizar el enorme corpus de crónicas de Indias es la que señala Teodosio Fernández sobre el período en el que fueron escritas¹⁷⁹: descubrimiento, conquista y colonización, y los sucesivos viajes y exploraciones. A medida que se modifica la acción, que progresa la presencia europea en América, cambia el tono en los escritos y aquel Paraíso comienza a nublarse. Las crónicas de Colón pertenecen a la primera variable, si bien algunos autores, como Ángel Delgado, proponen otra tesis basándose en *Diario* del primer viaje de Cristóbal Colón, donde ocurre un naufragio en la Navidad de 1492, a bordo de la carabela Santa María, un hecho clave que conduce a que el Almirante cambie la visión y opinión de su empresa. El oro y las piedras preciosas tardaban en aparecer y Colón decide recorrer el territorio que hoy es Haití y llama La Española a una isla, en homenaje a la Corona que patrocinaba su expedición. Diez semanas después de haber pisado el *Nuevo Mundo*, el navegante comienza a desesperarse y sigue obstinado en su misión: encontrar riquezas para llevar a los Reyes Católicos.

¹⁷⁸ Félix LOPE DE VEGA, *Obras completas*, Madrid: Turner, 1993.

¹⁷⁹ T. FERNÁNDEZ, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 19.

Delgado Gómez analiza ese golpe de timón, aquel cambio en la suerte del Almirante cuando, se produce con el naufragio:

Los tripulantes logran ponerse a salvo, pero aun salvando carga y matalotaje todo esto deja a Colón en una situación límite. Solo queda una pequeña carabela, en la cual no podrán embarcar todos. Si Colón es capaz de regresar en la Niña con parte de la tripulación, deberá responder ante los reyes por haber vuelto pobre y sin conseguir ni uno solo de sus objetivos, y aun se cierne sobre él una probable acusación de crasa negligencia por ese incomprensible naufragio. ¿Qué hacer ante este panorama verdaderamente desolador? Aquí es donde Colón ha de hacer gala de todos sus recursos literarios, que no son pocos, para conseguir darle la vuelta a la situación merced a una operación retórica magistral¹⁸⁰.

Ángel Delgado Gómez argumenta que ante este accidente la decisión de Colón es la de modificar el objetivo de su empresa, que abandona el argumento de que su presencia en las Indias obedece a un motivo meramente comercial para convertir su expedición en una gesta de conquista, y así justificar el modo de prolongar su estancia en América. De esta teoría se desprenden dos hechos significativos: el primero, el poder que yacía en las narraciones de los cronistas, con su dominio argumentativo y retórico y la capacidad de torcer el destino de tantos hombres; el segundo, el problema de la objetividad que no siempre era el norte de estos textos, a pesar de que las crónicas hayan pasado a la historia como poseedoras de esta propiedad. ¿De qué modo se opone la ficción a la no ficción? ¿En qué mundo intermedio se encuentra la mentira o la tergiversación de los hechos? Para Barthes, tal como lo exponía en *El grado cero de la escritura*, la objetividad era imposible de lograr.

Si bien las crónicas eran leídas en el Viejo Continente por un grupo selecto de lectores, los logros allí obtenidos no tardaban en difundirse en los reinos que auspiciaban estas empresas. Los europeos, incluso aquellos que no sabían leer, se informaban de los hechos que ocurrían en América a través de otras expresiones, como el teatro. Félix Lope de Vega y Carpio escribe y estrena con gran éxito su comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*.

¹⁸⁰ A. DELGADO GÓMEZ, "Colón, autor literario", pp. 33-34.

Precisamente, “el fénix de los Ingenios” deseaba ser designado cronista del rey, algo que nunca ocurrió. Alessandro Martinengo agrega a las fuentes nombradas por Menéndez Pelayo para esta pieza (las *Historias* de Francisco López de Gómara, quien fuera el capellán de Hernán Cortes, y de Gonzalo Fernández de Oviedo)¹⁸¹, las de Pedro Mártir de Anglería y la de Fernando Colón, hijo del Almirante.

En 1526 la Corona, para asegurarse la fluidez de los informes y la lealtad de los testigos de este Nuevo Mundo, crea la figura del cronista. Los reyes y la próspera aristocracia, ávida de recibir noticias y retratos de aquel mundo fascinante, comenzaron a contratar a hombres de letras para que la información fluyera de modo más copioso y en esos escritos se satisficiera no solo el objetivo documental, sino también estético. Señala Richard Kagan¹⁸² que estos hombres eran los responsables de escribir la denominada “historia oficial” –también considerada propaganda por las voces más críticas– de los reyes y príncipes, responsables de crear mitos y leyendas y de exaltar las virtudes de figuras del poder y de documentar sucesos para que su nombre no fuese olvidado por las próximas generaciones. No era tarea sencilla ser designado cronista y se refiere Kagan al anuncio público de Felipe IV en 1621 donde anunciaba que se abría una plaza para realizar esta tarea. El monarca debió analizar la propuesta de veinte candidatos hasta dar con la pluma que buscaba. A su vez, se contribuía a exaltar el nombre del Imperio y a informar a los enemigos del poderío con el que contaban ante amenazas externas. Es decir, a diferencia de los historiadores que parten del presente para estudiar el pasado, estos cronistas partían del presente para crear el futuro:

En este sentido, la historia oficial es generalmente elaborada con la vista puesta en la creación de un registro histórico que favorece los intereses y los objetivos del gobernante –podría ser también la iglesia, una orden religiosa, una ciudad, una

¹⁸¹ Alessandro MARTINENGO, “Los cronistas de Indias y la construcción teatral en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega”, en *Teatro*, n°. 15 (2001), pp. 5-21.

¹⁸² R. KAGAN, *Los Cronistas y la Corona*, p. 30.

universidad, incluso una familia o un individuo— para el que originariamente se escribió. (...) La historia oficial, al igual que otras historias, se dirige al público futuro: está pensado para ofrecer a las sucesivas generaciones una particular lectura del pasado¹⁸³.

Si el naufragio de Colón, según la hipótesis de Delgado, fue clave para torcer el rumbo de la humanidad, hay otros naufragios que convocan la atención de los estudiosos. Hay un cronista destacado de este período, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, autor de *Naufragios*, publicada en 1542, con el nombre de *relación*, un texto que se puede leer como una odisea y donde prima la aventura y la narración. Ya por estos años algunos críticos, como Emilio Ruiz Granda¹⁸⁴, sostienen que van configurando el género de la crónica:

La convención del género lleva, por tanto, a la combinación de la primera persona y el pasado narrativo: el texto se acomoda al tipo de relato epistemológicamente más creíble, según Martínez-Bonati: aquel que refiere, en primera persona, acontecimientos presenciados directamente por quien habla. La garante de todo el relato parece ser la memoria personal del narrador¹⁸⁵.

Según el brillante estudio de Beatriz Pastor, *Naufragios* encarna “el discurso narrativo del fracaso”¹⁸⁶. Este libro es desmitificador o poseedor de elementos modélicos que desmoronan tres ejes fundamentales: un botín mítico-fabuloso en América; la acción entendida como un proyecto épico militar de dominio, cristianización y expropiación; y el del conquistador, caracterizado como héroe mítico¹⁸⁷. Hay un relato que se narra, el viaje desde Santo Domingo a la Florida, donde ocurrirá el naufragio, un texto construido de modo circular, y aquí aparecerá una figura —hemos dicho que no hablaremos de personaje, pues se trata de una crónica— emblemática de las letras hispanas, que es el náufrago. Estas cuatro criaturas, como otras de su especie, vagan sin certezas por el suelo y los mares americanos. Son sobrevivientes de un accidente ocasionado por la ineptitud de

¹⁸³ R. KAGAN, *Los Cronistas y la Corona*, p. 24.

¹⁸⁴ Emilio RUIZ GRANDA, “El tiempo del descubridor: los naufragios de Cabeza de Vaca”, en *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n°. 2 (1993), pp. 147-155.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 147.

¹⁸⁶ Beatriz PASTOR, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana: Casa de las Américas, 1983.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 295.

Pánfilo de Narváez, líder sin autoridad, carisma, valentía ni destreza. Los textos que habían comenzado describiendo las maravillas de ese Paraíso Perdido, ahora dan cuenta de las inclemencias, de las atrocidades y peligros, de las asimetrías entre las civilizaciones y de la soledad de estos seres, marginales en el sentido más extremo del término. Pastor hace hincapié en un nuevo abordaje hacia la realidad americana y no habla de naufragio solo de modo literal, o en torno a la primera acepción de la definición que otorga el *DRAE*, sino que se centra en la segunda, es decir, en el concepto de “desgracia; desastre”. Así, Alvar Núñez va a comenzar a cuestionar el sentido de su empresa.

Naufragios es una oda a la supervivencia, al modo en el que el ser humano se aferra a la existencia. La desesperación por momentos, en especial al inicio, es atroz: “Yo cierto aquella hora, de mui mejor voluntad tomara la muerte, que no ver tanta gente delante de mí de tal manera”¹⁸⁸. En el capítulo 10, el narrador cuenta que, tras varios días sin beber y con el único alimento de un maíz crudo, los indios, “hombres de pieles leonadas” les ofrecieron carne, raíces, maní y agua. Durante ocho años estos hombres no tuvieron contacto con la civilización que los moldeó y que los arrojó a ese estado. Pastor señala otro naufragio narrado por Alvar Núñez y es aquel que sucede con los hechos narrados en el mencionado capítulo, cuando luego de que los sobrevivientes hubiesen recuperado fuerzas y reunido algunas provisiones deciden regresar a lo que ellos consideraban civilización. Toman una pequeña barca, pero se desnudan antes para no mojar sus ropas y enfriarse más en ese clima adverso de noviembre en La Florida. Allí tiran los remos, un hecho que se lee de modo simbólico. En este hecho se va a desintegrar, específicamente, el mito de la conquista militar.

Podría leerse a *Naufragios* como a una novela de crecimiento en el sentido de que el narrador evoluciona intelectualmente. Se puede leer a esta crónica como un texto mucho más amplio que una sucesión de aventuras, como un encuentro

¹⁸⁸ Alvar CABEZA DE VACA, *Naufragios*, Trinidad Barrera ed., Madrid: Alianza, 1989, p. 38.

del hombre en su esencia, más allá de las distintas religiones. El narrador comprende las diferencias y no considera que ninguna creencia esté por encima de la otra. Así, se emparenta esta obra con la perspectiva de Bartolomé de las Casas. El legado de este fraile para la historia hispanoamericana y para la historia de la literatura es invaluable. El dominico no solo conservó un gran caudal de documentos de Colón, sino que es conocido por su defensa de los derechos de los indios y considerado el primer autor en abordar la cuestión de los derechos humanos. Escribirá, con esta intención *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), donde narrará con detalle las aberraciones cometidas durante la Conquista. Luego dedicaría su vida a escribir *Historia de las Indias* (c.1527), una obra extensa, documentada con diversas fuentes –entre ellas, las cartas de Colón– que concluiría en España y por la cual recibiría innumerables objeciones por las críticas que realizaba sobre la Conquista. A la vez, este texto serviría de molde o fórmula para otros cronistas (como Antonio de Herrera, en *Historia general de los hechos de los castellanos*). La primera edición impresa de la *Historia de las Indias*, de las Casas, fue finalmente publicada en Madrid en 1875 en cinco tomos.

EL ENCUENTRO CON EL OTRO

Los primeros viajeros transatlánticos se convirtieron en cronistas involuntarios. Para ellos, escribir era un modo de dejar registro de sus actividades, una bitácora más extensa que las comunes, con narración e información, antes que con meros datos. Luego, con los cronistas oficiales se profesionalizó esta tarea, labor que se abordó en el inciso anterior. Pero además hubo un tercer caso. La literatura recoge la experiencia de los cronistas cautivos, aquellos navegantes que eran tomados como rehenes por los indios, obligados durante años a oficiar como testigos involuntarios de su civilización y de sus costumbres. No son los cautivos que recoge, por ejemplo, la literatura argentina como tópico (desde el poema “La cautiva”, de Esteban Echeverría, hasta *Ema, la cautiva*, de César Aira). En *El entenado*, de Juan José Saer, se narra en primera persona –como toda crónica– la vida de un huérfano que parte al Nuevo Mundo en 1515 y es tomado cautivo durante diez años por la tribu de antropófagos llamados colastiné, un pueblo que llega a amar. Luego de años de soledad y de marginalidad en aquella tribu, donde nunca deja de ser “el extranjero”, este personaje –no tiene nombre ni apellido, es un entenado sin amor– es devuelto al mar y a Europa. Muchos años después, el narrador escribe esta experiencia y reflexiona sobre el motivo que lo impulsa a hacerlo. Quiere comprender por qué sobrevivió y con la escritura encuentra la respuesta. Los indios liberaban a sus cautivos tras comprobar que aquel mundo que el rehén antes había asociado de modo inexorable con la barbarie ahora era visto con una lógica, es decir, que se había creado en esos ojos europeos la posibilidad de contar un mundo muy diferente al europeo con una coherencia y cohesión, dos elementos fundamentales de la comprensión y de la narración. El objetivo de los captores consistía no en controlar el discurso, algo imposible, puesto que no poseían el elemento fundamental para hacerlo, es decir, el lenguaje. Los nativos estaban preocupados por guiar aquel discurso, orientar al cronista para que transmitiese la vida de su sociedad tras haber entendido gran parte de sus comportamientos, sus creencias y valores. La mirada sería siempre la

de un extranjero, de un “otro”, pero siempre con un acceso privilegiado a los hechos. Juan Villoro escribe en “La víctima salvada”, un magnífico ensayo sobre esta novela donde indaga en el problema de la comprensión y de la otredad que plantea Saer¹⁸⁹:

¿Cómo entender lo ajeno? El entenado es un huésped que se queda largo tiempo en la casa sin pertenecer del todo a la familia. Al salvar a su víctima, los indios le permiten estar con ellos pero no buscan que se asimile; al contrario, dejan que todo transcurra a su arbitrio y sea él quien busque la forma de comprenderlos. Varias frases marcan este aprendizaje. Al principio todo es desconcierto; luego el protagonista arriesga conjeturas, razones borrosas; finalmente cree entender, al margen de cualquier criterio de verificación. ¿Qué principios sigue la pedagogía de sus anfitriones? Al no interactuar con él ni enseñarle nada de manera propositiva, permiten que los conozca desde los márgenes, fuera de esa circunstancia.

Saer llevó al plano de la ficción este caso, pero la historia documenta algunos casos particulares y verdaderos. Uno de ellos es el que recoge el historiador Alfonso Mateo-Sagasta en *Caminarás con el sol*, sobre la vida de Gonzalo Guerrero, el sobreviviente de un naufragio, quien deja las filas españolas para unirse a los mayas, donde forma una familia y se convierte en capitán de guerra, es decir, un antecedente de no ficción de lo que luego inspiraría la historia de la taquillera película *Avatar*. La diferencia entre este personaje es que él decide quedarse con esos indios, logra insertarse en esa cultura, deja de ser el otro.

Carlos Fuentes también se ocupó de las crónicas y de sus vericuetos en “Las dos orillas”, dentro del volumen *El naranjo o los círculos del tiempo*¹⁹⁰. El autor mexicano toma aquel episodio de la conquista que abordó Mateo-Sagasta, el de los españoles en cautiverio, pero desde la perspectiva de Jerónimo de Aguilar, compañero de Gonzalo Guerrero, quien regresó a la civilización europea una vez que fuera rescatado por Hernán Cortés. Fuentes apela a una *intrahistoria*, en términos de Unamuno, es decir el relato de una voz ignorada, casi silenciada

¹⁸⁹ Juan VILLORO, “La víctima salvada”, en *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino, Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Valladolid: Iberoamericana (2008), p. 52.

¹⁹⁰ Carlos FUENTES, *El naranjo o los círculos del tiempo*, Madrid: Alfaguara, 1993 (en adelante, *El naranjo*).

dentro de un momento histórico y de una obra monumental, las voces de los naufragos y de los huérfanos, apenas mencionada. Le da una voz, en primera persona, a través de la ficción, busca contar la historia desde su perspectiva, una de las búsquedas que definen la crónica en el siglo XX y XXI.

Lo he visto todo. Quisiera contarlo todo. Pero mis apariciones en la historia están severamente limitadas a lo que de mí se dijo. Cincuenta y ocho veces soy mencionado por el cronista Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Lo último que se sabe de mí es que ya estaba muerto cuando Hernán Cortés, nuestro capitán, salió en su desventurada expedición a Honduras en octubre de 1524. Así lo describe el cronista y pronto se olvida de mí.

Reaparezco, es cierto, en el desfile final de los fantasmas, cuando Bernal Díaz enumera el destino de los compañeros de la Conquista. El escritor posee una memoria prodigiosa; recuerda todos los nombres, no se le olvida un solo caballo, ni quién lo montaba. Quizás no tiene otra cosa sino el recuerdo con el cual salvarse, él mismo, de la muerte. O de algo peor: la desilusión y la tristeza. No nos engañemos; nadie salió ileso de estas empresas de descubrimiento y conquista, ni los vencidos, que vieron la destrucción de su mundo, ni los vencedores, que jamás alcanzaron la satisfacción total de sus ambiciones, antes sufrieron injusticias y desencantos sin fin. Ambos debieron construir un nuevo mundo a partir de la derrota compartida. Esto lo sé yo porque ya me morí; no lo sabía muy bien el cronista de Medina del Campo al escribir su fabulosa historia, y de allí que le sobre memoria, pero le falte imaginación¹⁹¹.

Fuentes, en esta idea final, sobre el trabajo de los cronistas, postula del mismo modo que lo hace Saer en el ensayo “El concepto de ficción”, la idea de que la no ficción tiene sus fronteras, sus obstáculos y que, en ocasiones, es necesario, para comprender una realidad, acudir a la imaginación, a la ficción, que no es sinónimo de mentira.

Que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento¹⁹².

¹⁹¹ C. FUENTES, *El naranjo*, p. 25.

¹⁹² J. J. SAER, “El concepto de ficción”, p. 11.

Estos hechos que tanto Fuentes como Saer toman de la realidad, los filtran por la ficción no para simplificar una tarea, sino que, por el contrario, para poder reflexionar sobre el acto del narrador y el proceso de elaboración de una narración, de los hombres de carne y hueso de los libros de historia que se convierten en personaje, y, a su vez, en el modo en el que el origen del cronista – su mirada y su perspectiva– condiciona la producción textual de la crónica, que, a pesar de pretender ser neutral, siempre será subjetiva.

Bernal Díaz del Castillo es, por antonomasia, uno de los cronistas más destacados de la historia. Carlos Fuentes¹⁹³ señala que el autor de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (publicada en Madrid, en 1662, pero concluida en 1568) es el fundador de la novela latinoamericana, es decir, ubica a sus textos en el campo de la ficción. A él le dedica una central importancia como pionero de este género, aunque también lo hace con ciertas precauciones:

Digo que es nuestro primer novelista y lo digo con todas las reservas del caso. ¿No es el libro de Bernal una “crónica verdadera”?, un relato de sucesos realmente acaecidos entre 1519 y 1521? Pero, es a su vez, el relato de algo acontecido a cuarenta y siete años de que Bernal, ciego, de edad ochenta y cuatro, escribiendo desde Guatemala y olvidado de todos, decide que nada se olvide de lo que ocurrió medio siglo antes [...] Sí, solo que no pasó ni ayer ni hoy sino en otro país: el de la memoria, el país inevitable del novelista, la memoria, que por más veraz que quisiera ser, sabe que no pasará del mero listado de fechas y hechos si no le da alas a la imaginación¹⁹⁴.

De esta afirmación se desprende uno de los rasgos fundamentales de la crónica, una característica que se abordará en el próximo inciso: la temporalidad, es decir, la inmediatez o la cercanía con los hechos. La crónica debe ser escrita y publicada por el testigo/cronista poco después de haber vivido esa experiencia. De lo contrario, y a pesar de las notas, la memoria hace estragos y es allí donde aparecen huecos de información, las licencias de la memoria y donde ingresa el olvido. Si la crónica no tiene vigencia ni actualidad se convierte en una memoria o

¹⁹³ Carlos FUENTES, *La gran novela latinoamericana*, Madrid: Alfaguara, 2001 (en adelante, *La gran novela latinoamericana*).

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 16.

en una autobiografía. Es decir, debe ser difundida entre los contemporáneos cuanto antes, pues no hay en ella algo meramente lúdico o estético, sino una denuncia o la descripción de un mundo imperfecto que el hombre tiene posibilidad de mejorar.

Hasta hace algunos años no se dudaba de que el autor de *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* fuese Bernal Díaz del Castillo, a pesar de que Fuentes, con elegancia, hubiese puesto ciertos reparos ante este hecho (la edad, ya un anciano, su salud y su memoria como obstáculos para la producción del texto). Cuando el mexicano publica su ensayo *La novela latinoamericana*, en 2001, no se discutía esta cuestión. Sin embargo, existe una reciente controversia, bien argumentada, sobre la legítima autoría de este libro. Según el historiador y antropólogo francés Christian Duverger no fue Díaz del Castillo quien escribió este texto monumental, sino el mismísimo Hernán Cortés. El conocimiento de Cortés sobre el *náhuatl*, algo de lo que carecía Bernal, es uno de los principales argumentos del investigador. La tesis de Duverger se expone en *Crónica de la eternidad* (2013), donde define a Cortés como “cronista-soldado” y el “gran periodista de la Conquista de México”, un narrador de gran virtuosismo:

Testigo ocular de los más mínimos hechos y gestos de la Conquista, Díaz del Castillo toma al vuelo las imágenes impactantes sin nunca perder el hilo de la epopeya. Su texto explica la aventura de Cortés multiplicando las anécdotas, captando los estados de ánimo, pintando los actores del drama. Un poco a la manera de un cineasta, alterna las amplias tomas que sitúan el decorado y las tomas cerradas que siempre localizan destalles simbólicos¹⁹⁵.

La televisión española emitió en 2015 *Carlos V, rey emperador*, una superproducción que no solo repasa la historia de la Corona, sino que al mismo tiempo recorre las proezas de Cortés, una línea argumental que, a diferencia de las demás subtramas, tiene acción y ritmo, propio de la experiencia del conquistador en América, retratado como un héroe. Duverger llama “contra-

¹⁹⁵ Christian DUVERGER, *Crónica de la eternidad*, Madrid: Taurus, 2013, p. 17 (en adelante, *Crónica de la eternidad*).

crónica” a la de Díaz del Castillo, ya que se escribe como reacción a otras como la de López de Gómara, un “escritor de gabinete”. Esta reacción y acción de un testigo ocular destaca el papel en la Conquista de los soldados rasos y los humildes que acompañaban a Cortés¹⁹⁶.

Siguiendo la clasificación de Teodosio Fernández, no se puede hablar de los cronistas sin mencionar a los mestizos, y dentro de ellos, al Inca Garcilaso, quien suele integrar junto con Las Casas los programas de las asignaturas de literatura en universidades y colegios. Gómez Suárez de Figueroa, más conocido como el Inca Garcilaso, nacido en Perú, fue el primer cronista mestizo y bilingüe (hablaba el quechua y el español). El cronista era hijo del español Sebastián Garcilaso de la Vega (pariente del poeta Garcilaso de la Vega), quien luchó junto a Francisco Pizarro, y de la princesa inca Isabel Chimpú Ocllo. El militar le dejó antes de regresar a Europa una dote que utilizó luego el Inca Garcilaso para costear sus estudios en Europa, donde se mudó a los veinte años. En este autor conviven las dos tradiciones: la incaica y la española. Mario Vargas Llosa¹⁹⁷ destaca esta cita de su compatriota y se refiere al género de difícil clasificación que cultivó esta pluma prodigiosa:

En *La Florida*, el Inca dice, defendiéndose de una imputación que caerá sobre él en el futuro —ser más un literato que un historiador—: “Toda mi vida, sacada la buena poesía, fui enemigo de ficciones, como son libros de caballerías y otros semejantes” (II, I, XXVIII). No tenemos por qué dudar de su palabra ni de sus buenas intenciones de historiador. Pero acaso podamos decir que, en su tiempo, las fronteras entre historia y literatura, entre realidad y ficción, eran imprecisas y desaparecían con frecuencia.

El Inca Garcilaso realizó en *Comentarios reales* un texto monumental, un tesoro desde el punto de vista lexicográfico (por ejemplo se documenta la voz *chucchu*, del quechua, que significa frío y que ha sido adoptada por la lengua

¹⁹⁶ C. DUVERGER, *Crónica de la eternidad*, p. 26.

¹⁹⁷ Mario VARGAS LLOSA, “El Inca Garcilaso y la lengua”, en conferencia pronunciada en el Instituto Cervantes de Madrid, 2009 (en adelante, “El Inca Garcilaso y la lengua”). En: <http://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/vargas.htm>. [Última consulta 01/10/2017].

castellana) y antropológico. En sus páginas aparece la historia, los mitos, las costumbres, el saber (por ejemplo, las propiedades medicinales de algunas plantas) y la cultura popular del Imperio Inca, y los comparte a través de su naturaleza mestiza, de sus ojos europeos e incas, y salva aquella civilización del olvido. Fue su curiosidad, su presencia como testigo privilegiado, su recolección de información y su dominio de dos lenguas lo que lo convierte en un cronista tan valioso que tendió un puente entre la comprensión de dos universos tan distantes: “Los secretos naturales de estas cosas ni me las dixerón ni yo las pregunté, más de que las ví hacer”¹⁹⁸, escribe a modo de advertencia para también dar cuenta de la honestidad que buscaba dejar plasmada en su tarea y de que, al mismo tiempo, esos *comentarios* pasaron por el filtro de su subjetividad y experiencia.

A los 21 años el Inca Garcilaso parte a Europa, un viaje plagado de obstáculos donde padeció un naufragio que no resultó en tragedia. Permanece el resto de sus días en España, donde vuelve a escribir sobre su Perú natal, pero con otra aproximación a la arriba señalada, es decir, no como testigo y cronista. Esto último es evidente en *La Florida del Inca*. Del mismo modo en que se señalaba el procedimiento de Cabeza de Vaca, el Inca Garcilaso recurre a la memoria, pero esta vez no a la propia, sino a la de Gonzalo Silvestre, quien le relata los hechos acaecidos en la expedición española a la Florida (1539-1543), dirigida primero por Hernando de Soto y, luego, por Luis de Moscoso. De esta técnica se daba cuenta en el inciso anterior, con el caso de Gabriel García Márquez, muchos años después del Inca Garcilaso, quien entrevista en *Relato de un naufragio* a Luis Alejandro Velasco. Además de los detalles que le otorga el capitán Gonzalo Silvestre al Inca, el cronista también consultará otras fuentes, a otros soldados de expedición para poder tener una dimensión más amplia de los hechos. Es decir, en esta crónica no estamos frente a un testigo, sino que el cronista apela a los recuerdos de un testigo. El rol que adopta el Inca es el de “escribiente” e incluso, como señala Vargas Llosa, “debió recurrir a menudo a su

¹⁹⁸ Inca GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios reales de los Incas*, Lima: Editorial Universo, 1970, p.15.

imaginación para llenar los vacíos y colorear con detalles, precisiones y anécdotas la empresa que narraba”¹⁹⁹. Su tarea está más ligada con la de un historiador que con la de un cronista, si se considera que ser testigo de los hechos es una condición necesaria para la crónica.

Hasta el presente, abordar el estudio del descubrimiento y la conquista de América es un tema álgido, que conlleva a una multiplicidad de debates en la escena política y social. En cuanto a la materia literaria, que es el objeto de nuestro estudio, Ernesto Sábato escribió poco antes de que se cumpliesen cinco siglos de la llegada al Nuevo Mundo una columna, a la que siempre se invoca de un lado y otro del Atlántico, llamada “Ni leyenda blanca ni leyenda negra”²⁰⁰, y allí regresa a las crónicas de las Indias y a aquel período para comprender la tradición dentro de la cual forma parte:

Bastaría tener presente que la literatura de lengua castellana ha producido en América, con una inmensa cantidad de mestizos, una de las literaturas más originales y profundas de nuestro tiempo. Si la leyenda negra fuera una verdad absoluta, los descendientes de aquellos indígenas avasallados deberían mantener atávicos resentimientos contra España, y no sólo no es así, sino que dos de los más grandes poetas de la lengua castellana de todos los tiempos, mestizos, cantaron a España en poemas inmortales: Rubén Darío en Nicaragua y César Vallejo en Perú.

Carlos Fuentes, por su parte, propone una novedosa interpretación sobre los hechos ocurridos con la llegada del hombre europeo al continente americano. No habla ni de conquista ni de descubrimiento, sino de “invención”, y de este modo aparece un componente narrativo a la hora de comprender este momento de la historia. El escritor toma de su compatriota Edmundo O’ Gorman este concepto que explica a través de la necesidad del europeo de encontrar libertad, de salir de aquel mundo asfixiante y de su estado de “conmoción”²⁰¹ –ante la crisis

¹⁹⁹ M. VARGAS LLOSA, “El Inca Garcilaso y la lengua”, edición digital sin paginación.

²⁰⁰ Ernesto SÁBATO, “Ni leyenda blanca ni leyenda negra”, *El País*, Madrid, 2 de enero de 1991.

En: <http://elpais.com/diario/1991/01/02/opinion/662770813_850215.html> [Última consulta 01/10/2017]

²⁰¹ C. FUENTES, *La gran novela latinoamericana*, p. 15.

que comienza a manifestar el hombre cuando encuentra nuevas respuestas sobre la religión, la trascendencia y su naturaleza a partir de los aportes que realiza Copérnico— que lo conduce a crear una utopía, el paraíso en América: “La invención de América es la invención de una Utopía: Europa desea una utopía, la nombra y la encuentra para, al cabo, destruirla”²⁰².

Serán las crónicas, no solo de las Indias, sino estos textos que poseen un invaluable valor histórico, el espejo de una metamorfosis que irá atravesando América, desde aquel continente cálido, poseedor de invaluable tesoro, ese Paraíso en la tierra, se irá paulatinamente convirtiendo en un sitio de desigualdad e injusticia, en una tierra azotada por la violencia y la marginalidad y un poder mal administrado.

²⁰² *Ibidem*, p. 18.

JUAN RODRÍGUEZ FREYLE Y SUS HISTORIELAS

Sin contradecir los postulados arriba mencionados sobre la ausencia de ficción en la literatura latinoamericana hasta fines del siglo XIX, hubo, de modo solapado o no explícito, un autor, un cronista, que incursionó en este género. El criollo Juan Rodríguez Freyle, de padres oriundos de Alcalá de Henares, tardó tres años en escribir la crónica que luego se conocería como *El carnero* (1638), cuyos hechos están ambientados no solo en el Nuevo Reino de Granada, sino en Santafé (sic) de Bogotá –la cuna de Freyle–, y cuyo título ha dado lugar a innumerables teorías. Este texto posee un orden cronológico de los hechos ocurridos durante el primer siglo de vida de la colonia, desde la conquista y guerra con los chibchas hasta los hechos políticos más destacados en aquella Colombia. Su tono no es neutral, sino más bien picaresco, donde con una pluma exquisita critica con elocuencia a los nobles, a la Iglesia y a una sociedad pacata. Hay un tono netamente moralizante en sus escritos con ejemplos inspirados en textos antiguos, sagrados y profanos, señala Alessandro Martinengo²⁰³.

El carnero es uno de los ejemplos más cabales y completos de crónica, donde aparece no solo la intriga política, sino la vida privada, incluso los secretos de alcoba, y el metal humano de los habitantes de la colonia. Héctor H. Orjuela reflexiona en el prólogo a la edición que recopila las ficciones de este libro de crónicas:

El planteamiento es complejo pues sobre un marco histórico limitado, que el autor universaliza relacionándolo con la tradición entroncada a la historia de la iglesia, Rodríguez Freyle despliega los conflictos de los personajes de su comedia humana. Estos dos planos se multiplican con las intrigas y pasiones personales y con la interacción de fuerzas político-sociales que sirven de fondo a algunos de los relatos de mayor interés²⁰⁴.

²⁰³ Alessandro MARTINENGO, “La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle”, en *Thesaurus*, n°. 2 (mayo-agosto, 1962) pp. 271-275.

²⁰⁴ H. H. ORJUELA, “Prólogo”, pp. 20-21.

En estos escritos aparecen los cuadros de costumbres de esta colonia (se lo acusa a Freyle de misoginia, pero no es él el misógino, sino la sociedad de aquel momento). Por ejemplo, aparece un hecho de la época cuya veracidad y existencia ha podido ser cotejada y es el caso de Inés de Hinojosa, una de las más bellas damas de la colonia, quien asesinó a sus dos maridos, y fue luego condenada a muerte. Freyle recoge en estas narraciones casos emblemáticos, pero también otros que pasaron inadvertidos en la historia (como los castigos a los que eran sometidas las esposas infieles), y que se refieren a los abusos reiterados y la violencia que sufría la mujer en la era colonial²⁰⁵. También aparecen las estrategias del poder en Bogotá e instantáneas de la historia colombiana, que hoy no se puede estudiar de modo cabal si no se parte de estas crónicas. Este texto se lee y estudia tanto en el ámbito de la literatura como en el de la historia. Ya lejos de la perspectiva y el afán utópico de los primeros cronistas, en una época donde la censura y la Inquisición guardaban celosas los buenos modales, *El carnero* retrata lo peor de una sociedad inmadura y sujeta a las pasiones, que Silvia Benso resume, según la lógica de este mundo, en cuatro ejes: intrusión, engaño, daño y castigo²⁰⁶.

Freyle es astuto y original a la hora de escribir y si bien es considerado cronista, ya que acude a los *moldes* del género (sus temas recurrentes, el rigor con las fuentes, el orden cronológico, la existencia verídica de lo que se narra, etc.), excede aquellos límites. No sería justo considerarlo solamente un cronista, en cuanto a un autor encorsetado, ya que desafía constantemente aquellas fronteras:

El carnero simula el acatamiento de la forma de historiar típica de los cronistas de Indias (...) Se da razón detallada de la autoría de la obra. Se precisa el año en que fue compuesta la pieza. No obstante, el título de *El Carnero* contempla además dos mensajes que en su presentación y en su contenido plantean una separación

²⁰⁵ Juan Manuel CUARTAS, "El género narrativo de *El Carnero* en relación con su momento histórico", en *Thesaurus*, Tomo XLVI, 3 (1992), pp. 499-551.

²⁰⁶ Silvia BENSO, "La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle", en *Thesaurus*, Tomo XXXIII, n°. 1 (1977), pp. 96-165.

de las crónicas de Indias. Se trata por una parte de la resaltada alusión que se hace a El Dorado (leyenda que, aunque pagana, movilizó las huestes españolas en busca del indio dorado); por otra parte, casi inadvertida por el tipo de letra, la alusión a los relatos costumbristas que constituirán las historietas (1992: 504 y 508).

Para Enrique Pupo-Walker *El carnero* es el ejemplo más destacado de las mutaciones que atavesaba la crónica hacia el siglo XVII, signadas por un desarrollo cronológico. La originalidad e innovación de Freyle fue la de agregar a la crónica refranes, anécdotas y recuerdos, incluso ribetes autobiográficos²⁰⁷.

Mucho se debate sobre el género al que pertenecen estas crónicas, pero ha habido un consenso entre la crítica que le ha otorgado un nombre en particular a la creación de este original narrador: *historietas* (la conjunción en un mismo término de *historia*, en cuanto a hechos plausibles, y *novela*, en tanto a la narración). Es decir, la crónica de hechos verídicos, históricos, amalgamados con leyendas, mitos, el tono de algunos de los autores que integraban su acervo cultural (desde *La Celestina*, por ejemplo, con el personaje de la bruja Juana García, hasta las burlas propias de la picaresca de Quevedo) e incluso citas bíblicas. Existe en estas divagaciones o ramificaciones de las crónicas un tono moralizante, por ejemplo, en “Por no dejarse poner los cuernos” donde un hombre confunde una seña que le hace un sordo mudo con la acusación de que su mujer le es infiel. Ahora bien, las *historietas* parecen ser un híbrido, un cruce entre el cuento y la crónica, es decir, un punto intermedio entre ficción y narración de un hecho verídico. Más allá de la clasificación genérica, Gabriel García Márquez definió a este “relato tan desmesurado” como una “obra maestra de ficción”²⁰⁸.

²⁰⁷ E. PUPO WALKER, *La vocación literaria*, pp.125-126.

²⁰⁸ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, Barcelona: Random House, 2002, p. 309 (en adelante, *Vivir para contarla*).

EL PRIMER RELATO DE UN NÁUFRAGO

Alonso Ramírez es un símbolo del marginal y el sobreviviente latinoamericano, de aquel que, víctima de los abusos y la inoperancia de un sistema, padece todo tipo de peligros y privaciones. Incluso la historia lo ha castigado hasta el punto de cuestionar su verdadera existencia. José F. Buscaglia²⁰⁹ realizó una excelente edición de esta crónica, precedida por un estudio donde argumenta con archivos y diversas fuentes que Ramírez tuvo una existencia de carne y hueso²¹⁰, dado que durante muchos siglos se cuestionó este hecho. Carlos Sigüenza y Góngora, escritor, matemático, astrónomo –tuvo un enfrentamiento con el jesuita misionero Eusebio Kino por un tratado que el primero escribe sobre los cometas– y uno de los hombres más destacados de las letras del barroco novohispánico, junto con Sor Juana, es el autor de esta crónica que tituló *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690, la primera reedición fue en 1902)²¹¹. El texto de Sigüenza y Góngora narra la historia de un muchacho que a los 13 años, desde San Juan de Puerto Rico, se hace a la mar. Visitará México y las Filipinas, hasta que será tomado cautivo por piratas ingleses que lo llevarán por una ruta de horror (canibalismo, pillaje, destrucción, violación, etc.). Recorrerá el sur de China y volverá a cruzar el Atlántico, para regresar a Yucatán. Esta hazaña llegó a oídos

²⁰⁹ Carlos DE SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Infortunios de Alonso Ramírez*, José F. Buscaglia ed., Madrid: Polifemo, 2011 (en adelante, *Infortunios*).

²¹⁰ Buscaglia acudió al Archivo General de la Nación de México. Como Alonso Ramírez se había casado, supuestamente, con la sobrina del deán de la catedral de México, aquel documento, con la ceremonia oficiada por el religioso, era clave para comprobar su existencia. Buscaglia pudo dar con ese documento y se develó el misterio que constató su existencia real.

²¹¹ Su título completo es *Infortvnios/ que/ Alonso Ramírez,/ Natvral de la ciudad de San Juan de Pvrto Rico,/ padeció, assí en poder de ingleses piratas que lo apresaron/ en las Islas Philipinas,/ como navegando por sí solo, y sin derrota, hasta/ varar en la costa de Iucatán,/ consiguiendo por este medio dar vuelta al mundo/ Descrívelos/ D. Carlos de Sigüenza y Góngora/ cosmógrapho, y cathedrático de Mathemáticas/ del rey n[u estro] señor en la Academia Mexicana./ Con licencia en México,/ por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de/ S[an] Agustín. Año de 1690.*

del virrey de Nueva España, Gaspar de la Cerda Silva Sandoval y Mendoza, quien le pidió a Sigüenza que escribiese la historia. Es decir, hubo desde el inicio un afán por burlar el olvido y dejar registrada esta monumental lucha por la existencia, a la que se aferra Alonso Ramírez, y a la que también se equipara con la de la odisea griega.

Nuevamente nos enfrentamos al problema de la clasificación y el debate, señala Iván Pérez Daniel²¹², oscila entre ubicar a este texto por un lado, como biografía histórica, o bien, por otro lado y como otra posible lectura, como ficción (bajo el subgénero de picaresca, novela de viaje, etc.). Ambas posiciones, opina Enrique Rodrigo, resultan inexactas y destaca la utilización de la primera persona como recurso narrativo, antes que como estrategia para construir una ficción y propone el concepto de Philippe Lejeune de “autobiografía de los que no escriben”²¹³. En este caso el estilo –con su evidente formación académica y erudición en textos clásicos, así como también los rastros de herencia gongorina– y la presencia del autor no pasa inadvertida, sino que incluso se convierte en figura de la narración (por ejemplo, ayudará económicamente a Ramírez).

Sigüenza recaba la información de estos sucesos, no solo acudiendo al navegante, sino que se entrevista con otros testigos de este caso. “Se refuerza, pues, la idea de que Ramírez aporta al texto el motivo (la “materia”, el “embrión”, el “cuerpo”) y Sigüenza lo transforma en algo escrito (le da “alma”)", escribe Pérez Daniel²¹⁴. El cronista es, nuevamente, parafraseando a Villoro, quien restituye la palabra perdida. En ningún momento se cuestiona, pues se advierte desde el primer instante, que Sigüenza no fue testigo de estos hechos, sino que oficia

²¹² Iván PÉREZ DANIEL, “Título, Dedicatoria y Aprobación de los Infortunios de Alonso Ramírez”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Cervantes Virtual, Volúmen 2 (2007), pp. 387-400.

En: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_2_034.pdf>. [Última consulta: 01/10/2017]

²¹³ Enrique Rodrigo “Autobiografía y verdad: la caracterización narrativa de Alonso Ramírez y Bartolomé Lorenzo”, en *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Cervantes Virtual, Tomo IV (1998), pp. 226-228.

En: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xiii_b.htm> [Última consulta: 01/10/2017]

²¹⁴ *Ibidem*, p. 398.

también como escribiente de aquel relato que le cuenta Ramírez. Sí se ha cuestionado que semejante periplo haya podido ser realizado por un hombre, desprovisto de todo, en particular, de suerte. Buscaglia reconstruyó ese itinerario por las Islas Vírgenes 315 años después de ocurrido el naufragio. El resultado al que arriba es que hubiese sido imposible para Ramírez, si nunca hubiese viajado más allá de México, realizar y transmitir una descripción topográfica tan perfecta.

Nos permite declarar sin lugar a equivocaciones que tenemos en nuestras manos una relación que, aunque poco transparente, intenta establecer por medio de la documentación detallada la veracidad histórica de los hechos referidos en el testimonio de quien innegablemente fue el primer americano que sabemos a ciencia cierta consiguió darle vuelta al mundo²¹⁵.

Este náufrago valiente, que padeció todo tipo de “infortunios” o “trabajos”, en el sentido herculiano, ha pasado a la posteridad, no solo por la calidad de la crónica que recoge sus aventuras, sino por la información que proveyó sobre los distintos puntos del mapa donde estuvo presente, información que fue luego utilizada para elaborar mapas de navegación. Así, la crónica, al recoger estos datos, modifica una realidad, se compromete con su tiempo y cultura. Es, en algún sentido, útil, tiene una funcionalidad o una denuncia, algo que irritó a sus contemporáneos.

Infortunios de Alonso Ramírez es la prueba más fehaciente del encuentro entre múltiples mundos y cosmogonías, no opuestas, pero sí asimétricas. Así, aparecen no solo Occidente y Oriente, América y Europa, sino la cultura popular en convivencia con la de las altas letras de la época colonial, reflejadas en el testigo y en el autor de este texto.

Si estas hazañas hubiesen estado coladas dentro de una crónica más amplia, la de Alonso Ramírez hubiese sido apenas una pequeña anécdota, la intrahistoria de un hombre, perdido en los renglones del tiempo. Sin embargo, el

²¹⁵ C. SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Infortunios*, p. 73.

hecho de destacarlo como protagonista, desde el mismo título, lo ubica y le otorga la importancia que merece, a modo de crítica, de una América que ya había dejado en evidencia que no era el Paraíso Perdido. Afortunadamente la censura de la época no lo consideró así y por eso este relato ha sido conservado hasta la fecha.

UN VIAJE POR SUDAMÉRICA

Nuevamente, para continuar con los referentes de la crónica en América, y para mencionar un libro emblemático de este género resuena el nombre de la picaresca. Así ya se comienza a delinear una preocupación y una temática compartida por la que bucearán estos textos: la lucha del hombre por satisfacer sus necesidades básicas, en particular el hambre, en un sistema que le da la espalda y que nada hace para resolver la situación de estos seres marginales. Es casi imposible que el título *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), de Alonso Carrió de la Vandra, no remita a *El lazarillo de Tormes*, obra emblemática de la picaresca española. Incluso algunos autores hablan de las influencias explícitas de otro gran autor de picaresca, Francisco de Quevedo, con su inmortal *La vida del Buscón*, en la obra de Carrió²¹⁶. Así, entre la abundancia y la escasez quedan retratadas las asimetrías entre los habitantes de la América, entre los indios y los europeos, en particular, del por entonces virreinato del Perú:

Los caminantes del chuño, papa seca y fresca, quesillo, zapallo o calabaza, con algunos trocitos de chalona y algunas hierbecitas van seguros de empacharse, porque su mayor exceso es darse una panzada de leche en una estancia, que a las dos horas se convierte en una pasajera tormenta de agua y viento para ellos. Con estos no habla mi prólogo, sino con los crudos españoles, así europeos como americanos, que fiados en su robustez, almuerzan, meriendan y cenan jamones, chorizos y morcillas, cochinitos rellenos, cebollas y ajíes curtidos en vinagre, alcaparras y alcaparrones y todo género de marisco que encuentran en las playas. Un trozo de ternera, pierna de carnero, pavo o gallina, bien lardeados, con bastantes ajos y algunas frutas y queso de Paria, que regularmente es muy salado, dan motivo a que se apure la bota y que estos esforzados caminantes se echen a dormir en tierras calientes, bajo de las ramadas, y en las frías, sin otro abrigo que el de una sábana y manta para cubrir sus cuerpos²¹⁷.

²¹⁶ Emilio CARILLA, "El misterio de los ciegos caminantes", en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Cervantes Virtual, Volumen 1 (1971), pp. 255-267 (en adelante, "El misterio de los ciegos caminantes"). En este ensayo estudia las circunstancias de la publicación de esta obra, en Gijón [así lo indicaba la edición, aunque habría sido publicada en Lima], en 1773, con vaguedad en torno al autor, falso lugar de edición, sin licencia real y con fecha inexacta. Carrió tenía muchos enemigos y las cuatro P a las que se alude en el texto corresponderían a las iniciales de estos adversarios.

²¹⁷ Alonso CARRIÓ DE LA VANDERA, *Lazarillo de ciegos caminantes*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985 (en adelante, *Lazarillo*).

Este “libro de los misterios” ha sido desde su publicación una valiosa fuente documental, que fue consultado por Domingo Faustino Sarmiento, precisa Pupo-Walker²¹⁸.

Cada paso de estos caminantes que crea Carrió de la Vandera son pinceladas críticas que “afecta lo mismo a la administración española que a los administrados de América”, considera Teodosio Fernández²¹⁹. Esta crónica narra el periplo de dos hombres, en un contrapunto de personalidades, desde Buenos Aires a Lima, todo un libro de viaje por la distancia y las dificultades que suponía este desplazamiento en aquel tiempo. En estos dos años en los que transcurre la acción aparecen retratadas las costumbres de distintas sociedades y pueblos, en las urbes más desarrolladas y en el camino, en particular en aquellos sitios de transición, las postas, haciendo hincapié en los tiempos, distancias y condiciones en las que funcionaba el comercio y las comunicaciones. He aquí donde emerge la crónica, una minuciosa descripción de la geografía y topografía de Sudamérica y que, por lo tanto, no solo se lee como una narración, sino que constituye una instantánea del momento y una fuente a la que los historiadores recurrieron para comprender aquel universo:

Las postas de celeridad, en rigor, no son más que desde Buenos Aires a Jujuy, porque se hacen a caballo y en país llano; todo lo demás de este gran virreinato se camina en mula, por lo general malas y mañosas, que es lo mismo que andar a gatas. Sin embargo, pudiera llegar una noticia de Lima a Buenos Aires, que distan novecientas cuarenta y seis leguas, en menos de treinta y seis días, si se acortaran las carreras, porque un solo hombre no puede hacer jornadas sin dormir y descansar, arriba de tres días. La carrera mayor y más penosa fuera la de Lima a Guamanga, pero con la buena paga a correos y maestros de postas, se haría asequible, y mucho más la de allí al Cuzco, a la Paz y Potosí. La de esta villa hasta Jujuy, y la de esta ciudad a la de San Miguel del Tucumán son algo más dudosas por lo dilatado de ellas, y contingencias de las crecientes de los ríos en que no hay puentes y algunos trozos de camino algo molestos²²⁰.

“Lo que distingue al libro de Carrió (y no me cansaré de repetirlo) es que reúne valores literarios y valores científicos”, asegura Carilla, y luego agrega la

²¹⁸ E. PUPO-WALKER, *La vocación literaria*, p. 159.

²¹⁹ T. FERNÁNDEZ, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 49.

²²⁰ A. CARRIÓ DE LA VANDERA, *Lazarillo*, p. 22.

virtud de la “amenidad de su narración, de sus comentarios, de las anécdotas o diálogos que agrega”, en contraposición a otros relatos de la época, dueños de un estilo más áspero, más cercanos a un aburrido inventario que una crónica. Este libro es un verdadero mosaico de las distintas culturas que conviven en la época: los españoles, los franceses, los ingleses, los indios, los mestizos, los criollos, los negros, etc. Carrió obtiene una instantánea del léxico y de la cultura popular de la época en el marco de una narración que constantemente progresa a medida que estos peregrinos se acercan a su meta.

Otro rasgo de habilidad de Carrió consiste en alternar descripciones detalladas de lugares y cosas (donde entran a veces particularidades técnicas) con anécdotas, chistes y refranes, que matizan adecuadamente el relato, con buscado equilibrio²²¹.

Los protagonistas de *El lazarillo de ciegos caminantes* tuvieron una existencia real y estrecharon una gran amistad: el asturiano Alonso Carrió de la Vandra y Calixto Bustamante Carlos Inca, también conocido como Concolorcorvo. Mucho se ha especulado sobre la identidad del autor de esta obra y los límites entre autor y narrador, así como también las fronteras entre la realidad y la ficción, que se han vuelto a entrecruzar. Recordemos que en las crónicas no siempre el narrador coincide con el autor (tal como ocurriese con los *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Sigüenza y Góngora). El motivo de este enigma nace a partir del título completo de la obra y de su prólogo que sostiene que Concolorcorvo es el responsable del texto y de recoger las memorias del europeo. Marcel Bataillon²²² pone fin a esta cuestión tras sus investigaciones en el Archivo de Indias y argumenta, con el hallazgo de una carta escrita por el mismo Carrió en Lima en mayo de 1777, que él es el autor.

²²¹ E. CARILLA, “El misterio de los ciegos caminantes”, p. 257.

²²² Marcel BATAILLON, “Introducción a Concolorcorvo y a su Itinerario de Buenos Aires a Lima”, en *Cuadernos Americanos*, n°. 111 (1960), pp.197-216.

Los dos viajeros de esta aventura, Carrió y Concolorcorvo, representan dos modelos y pensamientos de la época –un español ilustrado, con formación clásica, y un cholo descendiente de sangre real– y allí, en este contrapunto de caracteres, orígenes y aspiraciones, está depositada la comicidad, tal como ocurriera con las aventuras de don Quijote y Sancho por La Mancha. En esta convivencia, en la cotidianidad compartida por estos dos universos, servirá como ejemplo de aquel encuentro entre dos mundos del que tanto se venía hablando en América.

RICARDO PALMA, CREADOR DE UN PASADO VERSALLESCO

El lazarillo de ciegos caminantes, aquella narración que culmina en el Perú, sirve como una musa y gran fuente de inspiración para Ricardo Palma, sostiene Carilla, admirador, como Carrió, de Quevedo, a quien cita, por ejemplo, en “La emplazada”²²³. En términos de Mario Vargas Llosa²²⁴, otro gran autor que ha dado este país, Palma se ubica dentro de la “novela primitiva” de América Latina y destaca la ficción que construye este autor, este “cuentista ingenioso (...) que en sus *Tradiciones* inventó un pasado versallesco al Perú”. No solo concibe una historia –sus tradiciones acontecen en distintos siglos, desde el Imperio Inca, la villa imperial de Potosí, hasta la presencia y encuentro entre San Martín y Bolívar– y un relato nacional, sino también un género al que llamará *tradiciones*, justamente para referirse a ellas en tono solemne, pero burlesco, para disparar contra ellas y reírse de las estructuras fosilizadas de su cultura, en particular, de la Iglesia y de su influencia en la política y en la vida de las personas. El mismo Palma era consciente de la originalidad de su estilo en una carta que escribe al poeta Vicente Barrantes:

Mi estilo es exclusivamente mío y muy mío... tengo la fatuidad de creer que entre los prosistas españoles de hoy, ninguno puede pretender haberme servido de modelo. Para mí, una tradición no es un trabajo ligero, sino una obra de arte. Tengo paciencia de benedictino para limpiar y pulir una frase. Es la forma, más que el fondo, lo que las ha hecho tan populares²²⁵.

Hay en estas tradiciones, alrededor de cuatrocientoscincuenta textos, un relato enmarcado que parte de la presencia de un narrador en primera persona. Por ejemplo, “Un predicador de lujo” comienza así: “Lo que voy a contar pasó en la

²²³ E. CARILLA, “El misterio de los ciegos caminantes”, p. 263.

²²⁴ M. VARGAS LLOSA, “Novela primitiva”, p. 29.

²²⁵ Alessandro MARTINENGO, *El estilo de Ricardo Palma*, Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007, p. 19 (en adelante, *El estilo de Ricardo Palma*).

tierra donde el diablo se hizo cigarrero, y no le fue del todo mal en el oficio”²²⁶. Existen constantes digresiones en el relato que sirven para poner en contexto la historia, las leyes y moral de la sociedad. “Hagamos una pausa, lector amigo, y entremos en el laberinto de la historia, ya que en esta serie de *Tradiciones* nos hemos impuesto la obligación de consagrar algunas líneas al virrey con cuyo gobierno se relaciona nuestro relato”²²⁷, escribe en “Las orejas del alcalde”.

Palma tenía una gran experiencia en el mundo periodístico editorial. Fue director de *La Campana*, cuyo slogan era “Periódico nacional y caliente/que ni verdades calla ni mentiras consiente”. De modo constante en sus tradiciones habla de las fuentes de esos textos, historias que encuentra en los medios. Si bien la obra de Palma es ficción –no eran columnas de opinión o crónicas cuyo contenido y materia puedan comprobarse– y hay marcas de que inexorablemente pertenecen a la ficción (“Y colorín, colorado, aquí el cuento ha terminado”), el contenido de las tradiciones es verídico. Las fuentes de Palma, sus musas y el objeto de sus denuncias, son sus experiencias personales, así como los testimonios orales de sus contemporáneos, tanto provenientes del vulgo (“Esta tradición no tiene otra fuente de autoridad que el relato del pueblo”), como de personalidades selectas (“he oído contar [...] la autoridad de mi amigo el escritor bonaerense Mariano Pelliza”). El peruano recoge estos relatos, poesías y canciones populares, los recopila, los embellece y hoy se leen como parte imprescindible de una historia nacional. Con una gran dosis de humor no se dedica, a diferencia de los cronistas profesionales, por ejemplo, a hablar de la gloria de una sociedad o a describir a los poderosos, sino, por el contrario, a prestarle la voz a los marginales, a los humillados y a los desprotegidos durante el Perú de la colonia.

(...) se sentía llamado a hurgar en los pliegues de una historia menos heroica y más casera, a evocar a un cúmulo de personajes, cuyo recuerdo parecía todavía alterar

²²⁶ Ricardo PALMA, *Cien tradiciones peruanas*, Madrid: Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 83 (en adelante, *Cien tradiciones peruanas*).

²²⁷ *Ibidem*, p. 57.

el aire de su Lima: y todo esto en un estilo no elevado y sublime, sino humilde o medio, «cómico»²²⁸.

Las crónicas de Palma tienen no solo como fuente a los relatos populares, sino también sus propias vivencias como testigo, reforzándose así el concepto tradicional de crónica. El autor fue un sobreviviente del naufragio del barco de guerra Rímac en 1885, cuando integró la Marina, un hecho que lo mantuvo a la deriva, sediento y hambriento varios días, y donde vio de cerca la muerte de otros tripulantes.

Palma reflexiona sobre el papel de los cronistas, sin ponerse él en ese rol, aunque, de modo involuntario, lo esté llevando a cabo, con ese género híbrido que son las *tradiciones*, únicas en su especie. Por ejemplo, en “El virrey de los milagros”, escribe esta reflexión:

Si el pueblo cree como artículo de fe que los duendes dieron fin del excomulgado almirante, no es un cronista el que ha de meterse en atolladeros para convencerlo de lo contrario, sobre la configuración de la historia nacional²²⁹.

Nuevamente en la obra de Palma aparece el concepto de *intrahistoria*. En los libros de historia se pueden buscar los hechos acaecidos con la visita de San Martín a Perú en 1821, pero Palma ubicará su pluma en otras escenas, desde otra perspectiva, para describir las costumbres y los personajes, o, mejor dicho, los tipos, ese mosaico que conformaba la sociedad peruana de la época. Por ejemplo, se ve este crisol en “Con días y ollas venceremos”, donde aparece en esa plaza una suerte de cuadro de costumbres, con la lechera, la tisanera, la bizcochera, la vendedora de leche-vinagre, la de zanguito de ñajú y choncholíes, la tamalera, la melonera, la mulata de convento, el frutero, el humitero, el melcochero, la turronera y el vendedor de bistecque en palito, entre otros.

Palma conjuga la erudición de un hombre de letras, con el respeto por el léxico autóctono y el origen de las expresiones propias del dialecto peruano. Así,

²²⁸ A MARTINENGO, *El estilo de Ricardo Palma*, pp. 68-69.

²²⁹ R. PALMA, *Cien tradiciones peruanas*, p.103.

explica, por ejemplo, con una tradición, el adjetivo peyorativo “cayetana” [sinónimo de tonta o necia], con este cómico relato sobre el frustrado intento de un clérigo de crear un beaterío. La Iglesia no suele quedar bien parada en estas tradiciones. Un ejemplo destacado es el del obispo de Mainas, quien decide huir ante la irrupción de la independencia, con un botín de oro, pero como su barco naufraga, tiempo después este tesoro será disfrutado por un grupo de sorprendidos pescadores.

Hay en sus textos también un afán moralizante, educador, una moraleja que subyace o aparece al final de cada tradición. Por ejemplo, comienza “Las cayetanas” con esta reflexión: «Arma atroz es el ridículo, y tanto que, hasta tratándose de las cosas buenas, puede ser matadora». También sintetiza el objeto de su tradición “Las orejas del alcalde” con un refrán popular: «Pueblo minero pueblo vicioso y pendenciero». Una de las múltiples lecturas que ofrecen las tradiciones es la de hacerlo con la lógica del refranero y la lupa (con una lente con no tanto aumento puesto que proliferan) dedicada a hallar estas construcciones.

Gracias a estas tradiciones y a la gran batería de recursos visuales que en ellas repartía, el lector puede hacer vívidos y dotar de imágenes a períodos de la historia, como el de la independencia²³⁰, donde además se bucea en la vida privada de los grandes protagonistas, como es el caso de San Martín y Bolívar y sus respectivas mujeres.

²³⁰ Giuseppe BELLINI, “Estampas de la independencia en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma”, en *Philologia Hispalensis*, n°. 25 (2011), pp. 33-48.

LA CRÓNICA EN LA ERA DEL MODERNISMO

El espíritu de fin del siglo XIX estaba signado por aquellos que confiaban en la posibilidad de progreso y aquellos que comenzaban a dudar en el éxito que anteriormente se asociaba con la construcción de este escenario. En este debate intelectual donde se discutían modelos de país y, con ellos, de educación, religión, economía y política, se erigen algunas voces clave en Hispanoamérica, que no solo expresan sus ideas públicamente, sino que lo hacen a través de textos de notable calidad, en particular, a través de crónica. Teodosio Fernández se refiere a este grupo de autores entre los que destacan los cubanos José Martí y Julián del Casal y el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera.

Sus inquietudes se plasmaron sobre todo en la poesía, pero también en otros géneros, y no es el de menor interés la crónica, casi siempre relacionada con el periodismo y manifestación excelente de la literatura modernista, incluso en lo que tenía de expresión de una época precariamente instalada en lo efímero. En sus concreciones más novedosas se trataba de una crónica más recreativa que informativa, semejante a la que se había desarrollado en la Francia represiva del Segundo Imperio²³¹.

Fernández y Rotker coinciden con la idea de que Gutiérrez Nájera introdujo la nueva crónica en Hispanoamérica, a través de textos donde se refería al contexto social y político de su país sin descuidar una exploración estética. Estas crónicas poseen al viaje como tema, viaje en un sentido literal y también metafórico, espiritual²³². En la época de Porfirio Díaz, mientras México comienza a construir su red ferroviaria, Gutiérrez Nájera viaja por el país y retrata en sus textos la intrahistoria de lo que ocurría en sitios remotos como Puebla, Guanajuato, Toluca, Cuernavaca y Jalapa.

²³¹ T. FERNÁNDEZ, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 141.

²³² Edgar MEJÍA GALEANA, "Crónicas de viaje de Manuel Gutiérrez Nájera y el discurso cartográfico del porfirato", en *Revista de Estudios Latinoamericanos*, n°. 55 (2012), pp.101-128.

Susana Rotker hunde su investigación en José Martí, principalmente, y también en Rubén Darío. Ambos, con sus aportes y su estilo, sostiene la investigadora, conducen a la crónica a su autonomía discursiva²³³. Ambos escritores son recordados más a menudo por sus versos que por sus prosas, a pesar de que éstas hayan sido el puente que unió al periodismo con la literatura. Solo hay una palabra que pueda definir al modernismo, considera Selena Millares: la libertad²³⁴. La académica destaca la importancia y originalidad de este movimiento estético:

El modernismo constituye una revolución estética fundacional en las letras del nuevo continente y decisiva para su posterior evolución; su naturaleza se inviste de formas múltiples en coherente materialización de su homenaje a la libertad y a la belleza superadoras de la escritura anterior; su propia hibridez y pluralidad de voces no admite estratificaciones ni compartimentos estancos, si no es la general consideración de tres momentos –emergente, culminante y crepuscular– y numerosos modos, a menudo compatibles en un solo autor –la obra de Lugones es paradigmática de esa condición camaleónica–, entre los cuales se destacan algunos como centrales –parnasianismo, simbolista, decadente, visionario y paródico– en tanto que en el propio corazón del modernismo se encuentra ya el impulso irónico y desrealizador que preludia las vanguardias. Y siempre con la precisión de que en ningún caso se trata de modos puros, sino de líneas que se contaminan entre sí para hallar su riqueza y originalidad²³⁵.

De esta reflexión sobre el modernismo en un sentido amplio se desprenden elementos inherentes a la crónica: su hibridez, su pluralidad de voces, su carácter camaleónico vinculado con las virtudes e influencias –también con una metáfora animal, la del ornitorrinco– que toma de otros géneros. Y, a su vez, dado que el modernismo es el primer movimiento estético propiamente hispanoamericano, y si la crónica adquiere en este momento su *status* de género literario, aparece un nuevo argumento para señalar que el Nuevo Periodismo estadounidense, que se proclama haber sido pionero en la materia, ya había sido explorado por generaciones anteriores en idioma castellano.

Es durante el modernismo cuando nace la crónica hispanoamericana en el sentido en el que hoy la concebimos, como *crónica periodística*, extendiendo de

²³³ S. ROTKER, *La invención*, p. 97.

²³⁴ S. MILLARES, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 165.

²³⁵ *Ibidem*, p. 166.

modo coherente aquella esencia y materia que se había venido delineando en los siglos anteriores, pero ya con una especificidad inherente. Este adjetivo –periodística– designa a estos textos y alude al contexto en el que se publicarán, es decir, a la actualidad de los temas que abordará y también a la conciencia plena de una tarea profesional, remunerada, que conlleva la redacción de estos escritos. Rotker señala esta antigua distinción entre la “creación” y la “producción” y se refiere al derrumbe de aquella dicotomía²³⁶:

Esta separación tiene como trasfondo, por un lado, difundidos estereotipos acerca de la “literatura pura”, de los géneros o del trabajo asalariado como incapaz de producir obras de arte; y, por otro lado, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado a las élites, en detrimento de lo que parece inherente a lo masivo.

Martí es un ícono de libertad que inspira a Darío, quien, como tantos otros cronistas, admitirá sin pudor la influencia que sobre él ha ejercido el cubano. El nicaragüense además adopta su definición del modernismo de Juan Ramón Jiménez, una expresión que sirve para entender la búsqueda que efectuaban, como referentes de un movimiento y como autores de magníficas crónicas: “Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”²³⁷.

Pedro Luis Barcia uno de los primeros investigadores en recopilar las crónicas darianas publicadas en medios argentinos, señala que son tres las innovaciones que realiza Darío a la crónica, enumera el académico argentino, e incluso irá con sus textos un poco más allá que Martí en materia de innovación.

Flexibilizó el estilo decantándolo de cierto tono oratorio que aún subsistía en Martí e incorporó a la lengua cronística registros lingüísticos varios. (...) Con la incorporación en lo temático de una notable diversidad de asuntos, pues dio al género una inusual hospitalidad de materia. Fue lingüística y temáticamente de gran porosidad y adecuación.

Una tercera contribución destacable en su calidad de cronista es que hibridizó el género: lo que comienza como un comentario bibliográfico, vira hacia el ensayo o hacia el cuento; una tesitura descriptiva, se inclina hacia lo lírico y se transpone en

²³⁶ S. ROTKER, *La invención*, p. 24.

²³⁷ Ítalo TEDESCO, *Modernismo, americanismo y literatura infantil, América en Martí y Darío*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1998, p. 59.

un poema en prosa o en una “fantasía”, como entonces de decía; un apunte biográfico o anecdótico se enlaza con lo mítico...En esto debe vérselo también como un precursor de Borges²³⁸.

En los incisos anteriores aparece a menudo la crónica de viaje y el desplazamiento de los cronistas del epicentro de su patria o de su lugar de origen (Carrió, la odisea de Alonso Ramírez, etc.). Tanto Rubén Darío como José Martí fueron corresponsales de las empresas periodísticas donde trabajaban y agudizaron su mirada desprejuiciada para bucear en diversas realidades no solo latinoamericanas. Estas crónicas llegaban a un amplio público en América Latina gracias a la difusión que poseían por el hecho de integrar diversos medios de comunicación. Martí, señala Rotker, escribió para *La Nación* (Buenos Aires), *La Opinión Nacional* (Caracas), *La Opinión Pública* (Montevideo), *El Partido Liberal* (México) y *La América* (Nueva York), mientras que Rubén Darío también lo hizo en *La Nación* y en *La Tribuna* (Buenos Aires) y *El Imparcial* (Managua), entre otros medios. Es decir, en estas empresas, y como tales, sin ocultar que perseguían un lucro, buscaban ofrecer un contenido atractivo para seducir a más lectores, y qué mejor estrategia que plumas sofisticadas, escritores ya conocidos por sus lectores, para dar cuenta de una realidad que, contada con la lógica y el estilo del periodismo tradicional, sería fría y desapasionada.

Comienza en este momento en Hispanoamérica un periodismo más profesional y mejor remunerado, en especial para las estrellas de las publicaciones, es decir, aquellas que no solo se dedicaban a esta tarea, sino que además publicaban ficciones. Es posible gracias al periodismo que muchos escritores de la época puedan subsistir económicamente y dedicar sus ratos libres a escribir literatura. Quizá algunas voces de la época criticaban el hecho de que *vendieran* sus textos a una empresa, pero fueron estos trabajos –tampoco tan bien remunerados– los que permitieron que se escribiesen aquellas líneas: “No se puede descartar el compromiso literario de los modernistas con sus crónicas

²³⁸ Pedro Luis BARCIA, “Darío, el último Libertador de América”, en revista *Nueva*, n°. 159 (2016), pp. 127-146.

simplemente por su condición de trabajo pago y sometido a condicionamientos de política editorial”²³⁹. Darío será muy crítico en sus crónicas con el rol que ocupa el dinero en la sociedad moderna burguesa, y no descuidará retratar en sus crónicas a los sectores más desprotegidos. A continuación, un fragmento de “Pan y trabajo”, una crónica donde hace eco de un reclamo legítimo, donde toma partido y se escapa de toda objetividad para defender a un grupo de personas en la fría Barcelona de fines de 1914:

Un grupo de obreros [...] porta un cartel en que se lee: “Pan y trabajo”. Bastaba con haber escrito simplemente: “Trabajo”, pues en ello va comprendido el pan. No hay gritos, no hay manifestaciones ruidosas. Dos parejas de guardias montados les siguen a cierta distancia. Al llegar a las ramblas, la muchedumbre ha crecido; pero un destacamento a caballo les impide pasar por la concurrida vía. Hay choque, carreras, los sables han salido a relucir, algunos hombres del pueblo arrojan piedras [...] Y uno queda pensando en que no es prudente, sobre todo en una ciudad como Barcelona, que cuando los trabajadores sin ocupación y con hambre piden pan y trabajo, se les echen caballos encima y se saquen los sables a relucir²⁴⁰.

Tanto Darío como Martí crean un estilo propio y original para sus crónicas, allí donde, sin la urgencia que impone la redacción y el cierre de un artículo de furiosa actualidad ensayan, discuten, dialogan y debaten. Y lo hacen con belleza. Son hijos de una tradición, pioneros en esta expresión y, sin proponérselo, van sembrando una semilla para las futuras generaciones de cronistas:

No es desdeñable cuán importante pudo ser la lectura de las crónicas para los poetas, ya que los periódicos fueron un extraordinario medio de comunicación y difusión de las nuevas literaturas: primero, porque los modernistas dieron a conocer en sus crónicas a los escritores europeos y americanos que admiraban; y segundo, porque la textura y estructura misma de su prosa estaban hechas con la nueva poética²⁴¹.

A su vez, se erige Darío como una figura que desafía las fronteras y trasciende la idea de literatura nacional. Nacido en Nicaragua, retrata no solo su país, sino su región –América Central–, en busca de convertirse en un cronista de aquello que bien conoce y no solo de aquel país que visita o donde reside. Lo marginal, aquello sometido al olvido o, incluso peor, al prejuicio, lo rescata Darío en sus

²³⁹ S. ROTKER, *La invención*, p. 106.

²⁴⁰ Graciela MONTALDO, *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 172 (en adelante, *Rubén Darío*).

²⁴¹ *Ibidem*, p. 120.

crónicas. Graciela Montaldo se refiere a “La novela americana en España” (1898), donde apunta el autor contra aquellos *clisés* que pesan en Europa sobre el continente americano, en especial, sobre su región:

En la prensa se confunden los países al dar noticias, para los españoles los latinoamericanos son más o menos mulatos y comen guayabas. Darío ve que entre la definición de la identidad y la construcción del estereotipo solo hay un cambio de posición. Reconoce así la necesidad de unificar posiciones creando un *locus* de enunciación colectivo, que sobrevuele las diferencias para evitar el estereotipo europeo y obtener visibilidad²⁴².

La crónica tiene una virtud que es la de otorgarle voz a aquellos que no la tienen en los medios de comunicación, a esos miembros olvidados de una sociedad, marginales o sobre quienes pesa una mirada prejuiciosa. Es por eso que Darío es un pionero de la crónica tal y como hoy se la conoce en el siglo XXI en el sentido de que democratiza un acceso. Es cierto que en su producción las crónicas sobre América Central no son las más abundantes, pero nunca olvida en sus escritos su tierra natal.

Es Darío un gran conocedor de su lengua y de su continente, pero también de otras literaturas y geografías. “Esta habilidad de apropiarse de los otros fue su modernidad”, escribe Graciela Montaldo²⁴³, parafraseando a Ángel Rama, refiriéndose al modo en el que crea su propio estilo bebiendo de diversas corrientes y autores. Pero son también sus sentidos los que se apropian de una realidad ajena, de un léxico, de un universo con sus propias leyes, de sabores y colores, y al que le dará forma de crónica. Darío fue, como sostiene Montaldo, un “cosmopolita extremo” que escribió sobre los más diversos temas en medios de comunicación a medida que viajaba, conocía gente y vivía experiencias, y aquí vuelve a aparecer uno de los ingredientes de la crónica:

Crea así su mundo. Un mundo en el que el periodismo y la cultura gráfica y escrita que circula por los nuevos canales inaugurados por el mercado cultural comienzan a confirmar el lugar central de la escritura y las novedades que ella transmite en las sociedades modernas. Ese es el verdadero mundo que Darío transita, el de una

²⁴² G. MONTALDO, *Rubén Darío*, pp. 85-86.

²⁴³ *Ibidem*, p. 15.

cultura que se expresa a través del conocimiento de lo contemporáneo combinado con la tradición y que se difunde entre un público anónimo, progresivamente más amplio, ganado por las políticas de alfabetización de los Estados modernos²⁴⁴.

Rubén Darío se erigió como uno de los cronistas más entusiastas y nómades de su tiempo. Fue un testigo privilegiado de glorias y desastres, por su doble condición de periodista y de diplomático, registró sus experiencias en innumerables artículos que publicó en múltiples diarios hispanos, entre ellos, el diario argentino *La Nación*. Darío recoge en sus crónicas las voces y los acentos de los lugares que visita y de las personas que conoce, siempre con un afán por cuidar la lengua. “Sus composiciones entradas a la lengua madre con derecho de presea dieron un ambiente nuevo al idioma riguroso”²⁴⁵, se publicó en la nota necrológica del diario *La Nación* cuando murió Darío. Este es un claro ejemplo de aquello que Rotker denomina la “poetización de lo real”²⁴⁶, donde el lenguaje cumple más que una mera función referencial y donde el cronista utiliza un vasto repertorio de recursos retóricos y léxicos.

En 1893, a los 26 años, llegó al Río de la Plata y desde las páginas de *La Nación* comenzó a incursionar en un estilo original. Estas pequeñas biografías de los artistas a los que admiraba en una serie llamada *Los raros*²⁴⁷, no en tono peyorativo, sino considerando a estos genios ajenos a todas las convenciones existentes. Allí aparecen Paul Verlaine, León Bloy, Leconte de Lisle, Henrik Ibsen, Edgar Allan Poe, el conde de Lautréamont y José Martí, entre otros.

Darío y Martí se conocieron en Nueva York en 1893. Darío aún no había saboreado la fama y el prestigio fuera de Centroamérica y Martí era ya una pluma de fama internacional. Más que un referente, el cubano era una especie de dios

²⁴⁴ G. MONTALDO, *Rubén Darío*, p. 16.

²⁴⁵ Sin autor, necrológica en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de febrero de 1916.

²⁴⁶ S. ROTKER, *La invención*, p. 15.

Luis Harss utiliza un término similar en “Prólogo arbitrario”, en *Los nuestros*, para contar una anécdota sobre Ricardo Güiraldes y Roberto Arlt. “Se dice que solía preguntarle a su erudito amigo Güiraldes, cuyas poetizaciones de la realidad no lo impresionaban particularmente, cuándo se iba a poner a escribir “en serio”. Porque Arlt se tomaba muy a pecho el asunto de ser escritor”, escribe HARSS, en *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana 1969, p. 27.

²⁴⁷ Rubén DARÍO, *Los raros*, Barcelona: Maucci, 1905.

para el nicaragüense. El perfil que sobre él realiza en *Los raros* está impregnado de admiración, escribe a modo de elegía, poco después de que muriese el cubano, con líneas que “salen atropelladas del corazón y cerebro” ²⁴⁸ sobre la pérdida de este genio:

Era Martí de temperamento nervioso, delgado, de ojos vivaces y bondadosos. Su palabra suave y delicada en el trato familiar, cambiaba su raso y blandura en la tribuna, por los violentos cobres oratorios. Era orador, y orador de grande influencia. Arrastraba muchedumbres. Su vida fué un combate. Era blandílocuo y cortesísimo con las damas; las cubanas de Nueva York teníanle en justo aprecio y cariño, y una sociedad femenina había, que llevaba su nombre. Su cultura era proverbial, su honra intacta y cristalina; quien se acercó á él se retiró queriéndole. Y era poeta; y hacía versos²⁴⁹.

Darío consideraba que Martí era su maestro y referente, no solo en lo literario, sino también en lo ideológico. Al cubano invocará en “El triunfo de Calibán”, una feroz crítica a los Estados Unidos y a su sistema económico. Adviértase que esta crónica tiene un estilo más parecido al de una columna de opinión que a una crónica, siempre subjetiva, claro está, pero de apariencia neutral:

No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros [...] Y los he visto a esos *yankees*, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra y las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia. Parecíame sentir la opresión de una montaña, sentía respirar en un país de cíclopes, comedores de carne cruda, herreros bestiales, habitantes de casas de mastodontes. Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dollar. [...] No, no puedo estar de parte de ellos, no puedo estar por el triunfo de Calibán. Sólo una alma ha sido tan previsora sobre este concepto, tan previsora y persistente como la de Saenz Peña: y esa fue —¡curiosa ironía del tiempo!— la del padre de Cuba libre, la de José Martí. Martí no cesó nunca de predicar a las naciones de su sangre que tuviesen cuidado con aquellos hombres de rapiña, que no mirasen en esos acercamientos y cosas panamericanas, sino la añagaza y la trampa de los comerciantes de la yankería. ¿Qué diría hoy el cubano al ver que so color de ayuda para la ansiada Perla, el monstruo se la traga con ostra y todo?²⁵⁰.

Martí había disparado contra la modernidad, contra su exceso de racionalismo y la lógica del capitalismo, en particular en las crónicas que escribe sobre Nueva York, una ciudad que posee exquisitos *retratos* de aquellos artistas

²⁴⁸ R. DARÍO, *Los raros*, p. 217.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 223.

²⁵⁰ Rubén DARÍO, “El triunfo de Calibán”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, n°. 184-185 (julio-diciembre 1998), pp. 451-455.

hispanoamericanos que la visitaron a comienzos del siglo XX, como el de Federico García Lorca, que no podían sino sentir el impacto y el contraste que esta urbe generaba con todas las ciudades anteriormente conocidas.

Rotker define con el concepto de “retórica de lo sublime” a esa búsqueda y a la intención de Martí de poder despertar y sacudir a los lectores, a pesar de que estuviesen cultural, social y físicamente distantes de los hechos que aparecían en sus crónicas. ¿Cuál era el método o el recurso para lograrlo? La retórica de la oratoria, la fuerza que las múltiples voces ejercen sobre en un texto:

En su escritura está el aliento de su pasión por lo sublime, además de marcas de la tradición oral y retórica del siglo XIX. En cuanto a la oralidad debe tenerse en cuenta que los diarios –como muchos poemas populares– eran leídos en alta voz a los analfabetos durante buena parte del siglo y sin duda tal realidad fue tomada en cuenta en las redacciones²⁵¹.

Con este propósito, y con una multiplicidad de recursos retóricos que provienen de la ficción, y así dejando en evidencia que la poesía y la crónica están imbricadas, construirá sus crónicas. Su herramienta es la palabra y ese hecho que había sido informado en multiplicidad de medios e idiomas logra un carácter singular con esta crónica de gran belleza, que informa y describe y que recorre, casi con una técnica cinematográfica, escenas en torno a este espanto. Presta, como Darío, su pluma erudita para denunciar y hacer audible las injusticias cometidas contra un sector aplastado y marginado. Si bien en sus crónicas abordará un sinfín de temas, estará en ellas presente una crítica a los abusos y excesos cometidos por los sistemas de gobierno contra parte de su población. Uno de los ejemplos más emblemáticos es el de su crónica sobre los obreros ferroviarios, conocidos como los mártires de Chicago de 1887²⁵²:

Avergonzados los unos y temerosos de la venganza bárbara los otros, acudieron, ya cuando el carpintero ensamblaba las vigas del cadalso, a pedir merced al gobernador del Estado, anciano flojo rendido a la súplica y a la lisonja de la casta rica que le pedía que, aun a riesgo de su vida, salvara a la sociedad amenazada.

²⁵¹ S. ROTKER, *La invención*, p. 176.

²⁵² José MARTÍ, *Escenas norteamericanas*, Caracas: Ayacucho, 2003, p.118.

Darío es un hábil escultor de crónicas, ambientadas en diferentes escenarios: en mundos que le son propios, escritas desde donde reside (como las de Chile, para *El Mercurio*, o las de Buenos Aires, en *La Nación*); desde la distancia y la perspectiva que aporta el haberse ido de su país al exterior y regresar con una mirada diferente (*Viaje a Nicaragua*); así como las de *España contemporánea*, *Tierras solares*, crónicas de un extranjero que se enamora de un lugar. Costumbres, modas y tendencias, como la que da cuenta en su artículo en *La Nación* sobre el lugar que las postales le habían arrebatado a las cartas tradicionales hacia 1903²⁵³. Todo era material de crónica para Darío, no solo hechos excepcionales y distantes.

Nadie duda de la influencia que los dos modernistas tuvieron en los cronistas posteriores. Sus textos abrieron un espacio en el mundo del periodismo porque le dieron lugar para que se publicasen crónicas –textos de calidad sobre hechos noticiables–, mientras que sus plumas virtuosas y prestigiosas también colaboraron para que sus crónicas no muriesen una vez publicadas, sino que siguiesen suscitando atención, como ocurre hasta el día de hoy. Sin embargo, entre aquellas crónicas y las actuales existen varias diferencias. Darío Jaramillo Agudelo recoge en su antología de crónicas una cita de Daniel Samper Pizano donde se distingue a ambas:

La crónica modernista es muy, pero muy distinta, a la crónica narrativa. Aquélla está representada por notas de corte poético-filosófico-humorístico-literario, rara vez más extensas que una cuartilla o una cuartilla y media, y ésta corresponde al relato tipo reportaje. La diferencia es la misma que separa a Luis Tejada y Alberto Salcedo, o a Amado Nervo y Villoro²⁵⁴.

Darío renovó a la crónica, la convierte, a partir de su producción, en un género literario, en un objeto de arte. La dota de belleza, sin convertirla en un texto meramente bello, sin quitarle una voz de denuncia. Darío, y también Martí, no solo

²⁵³ Laura VENTURA, “Postales de Rubén Darío: tendrá una estampilla para recordar sus días en el Correo”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de junio 2016.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1906997-postales-de-ruben-dario-tendra-una-estampilla-para-recordar-sus-dias-en-el-correo>>. [Última consulta: 01/10/2017]

²⁵⁴ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 12.

ofrecerán en sus escritos un modelo formal, sino que además dejarán sentado el espíritu que aúna estos escritos que no es otro que el del compromiso social y el de la lucha por el respeto a la dignidad humana. Su influencia es notable, no solo en los cronistas inmediatamente posteriores, como es el caso de Manuel Ugarte²⁵⁵ (a quien Darío le escribe el prólogo de *Crónicas de Bulevar*), sino en los actuales, y sus poesías, que antes monopolizaban en estudios sus producciones, tras la publicación del libro de Rotker rivalizan con la faceta de cronistas de estos artistas.

Existe un aspecto que no se debe ignorar o señalar de modo separado o paralelo en el estudio de la crónica. En este renacer, en este momento bisagra del género, coinciden dos figuras: Rubén Darío y Miguel de Unamuno, dos exponentes clave del pensamiento hispanoamericano, y coinciden también en la exploración de la crónica. Contemporáneos, ambos escribieron para el diario *La Nación*. Unamuno conocía no solo a las figuras del modernismo a través de Darío, sino también a través de José Asunción Silva a quien le escribió el prólogo de *De sobremesa*. Aunque no fueron amigos, sí se conocieron y se leyeron mutuamente, y, por ejemplo, como señala Miguel Enguidanos, Darío reseñó para el diario argentino *Poesías* (1907), de Unamuno²⁵⁶. Ambos resultan centrales para el estudio de la crónica, ambos en conjunto, ya que cada uno, con sus estéticas y estilos, de modo coherente, retratan y narran un universo al que las potencias occidentales en ocasiones desdeñaban.

Son dos ejemplos de intelectuales ligados por conexiones estéticas, profesionales y laborales en ese afán de volver a trazar el mapa cultural. Aunque Francia fuera el paradigma estético moderno y París su capital, entre españoles e hispanoamericanos comienzan a trazarse los vínculos de una marginalidad o periferia evidente que la idea de un hispanoamericanismo unido podría llegar a revertir. En ese desplazamiento de “Europa”, la latinidad reasegura la pertenencia a una comunidad diferenciada que establece vínculos no territoriales sino de afinidades culturales y tradiciones negociadas, como si España e Hispanoamérica se desprendieran de sus respectivos

²⁵⁵ T. FERNÁNDEZ, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 145.

²⁵⁶ Miguel ENGUIDANOS, “Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n°. 212-213 (agosto-septiembre 1967), pp. 427-444.

cuerpos continentales y fijaran una relación “espiritual”, entre sus *clercs*, por sobre las diferencias²⁵⁷.

Casi como eco de los seres que retrata la crónica, a través de Darío y Unamuno, se reivindica a Hispanoamérica, se le da espacio y voz en el plano intelectual a un continente. El estudio y comprensión de las literaturas continuará siendo nacional, pero en los medios de comunicación, y a través de la crónica en particular, estas fronteras se derrumban para construir puentes entre naciones distantes, hermanadas por una tradición, una herencia y una lengua.

²⁵⁷ G. MONTALDO, *Rubén Darío*, p. 83.

DOS NEURÓTICOS CURIOSOS

Quiero vivir los pocos años que me
quedan de vida en una isla desierta,
ROBERTO ARLT²⁵⁸

Dos voces se van a erigir en el siglo XX en el Río de la Plata, dos narradores excepcionales, en torno a los cuales se construiría un mito de artistas malditos tan poderoso como las imágenes y los personajes que crean. Seres torturados, marginados y humillados, al margen de la sociedad e incluso de la ley, pueblan sus universos, dos “neuróticos curiosos”, como los llama Mario Vargas Llosa²⁵⁹. Serán ellos los que le darán vida, junto con Juan Carlos Onetti, a la denominada “novela de creación” que coexiste con la “novela primitiva”. El primero de estos autores es el uruguayo Horacio Quiroga, quien publica *Los desterrados*²⁶⁰ en 1926, una compilación de ficciones que aparecieron en diarios o revistas entre 1919 y 1925. Escribe Teodosio Fernández: “Si se quiere hallar la gran manifestación de la narrativa hispanoamericana de nuestro siglo, irremediablemente hemos de detenernos en la figura de Horacio Quiroga”²⁶¹.

Quiroga sitúa sus cuentos en la provincia argentina de Misiones, donde el paisaje, con su flora, fauna y su lógica fantástica, es un personaje más de la narración. Este autor llama a la primera sección de *Los desterrados* “El ambiente”, y allí, entre otros relatos, ubicará “El regreso de Anaconda”, donde le otorga a este reptil, considerado un monstruo por los hombres, rasgos humanos. Este relato está seguido por la serie “Los tipos”, cuentos de menor extensión y de corte más realista.

Misiones, colocada a la vera de un bosque que comienza allí y termina en el Amazonas, guarece a una serie de tipos a quienes podría lógicamente imputarse

²⁵⁸ Roberto ARLT, *La isla desierta*, en *Obra completa*, Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohlé, Biblioteca del Sur, 1991.

²⁵⁹ M. VARGAS LLOSA, “Novela primitiva de creación”, p. 31.

²⁶⁰ Horacio QUIROGA, *Los desterrados*, Buenos Aires: Kapelusz, 1987.

²⁶¹ T. FERNÁNDEZ, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 296.

cualquier cosa, menos el ser aburrido. La vida más desprovista de interés al norte de Posadas, encierra dos o tres pequeñas epopeyas de trabajo o de carácter, si no de sangre. Pues bien se comprende que no son tímidos gatitos de civilización los tipos que, del primer chapuzón o en el reflujo final de sus vidas, han ido a encallar allá²⁶².

Si bien la producción literaria de Quiroga pertenece a la ficción, hay que destacar dos rasgos que salpican este estudio sobre la crónica y dos elementos de este texto que están vinculados con esta investigación. El primero, la descripción de cuadros –como el arriba señalado–, de aquellos territorios no contaminados por la civilización. Estos escenarios, por su grado de realidad, bien podrían integrar un volumen de crónicas. El segundo rasgo que se debe destacar es la descripción de los *tipos*, estos personajes trazados con tanta precisión, como es el caso de los ancianos João Pedro y Tirafofo, o como el alcohólico doctor sueco llamado Else que durante 15 años desaparece de la faz de la tierra. Para dar vida a este último personaje acude Quiroga a la presencia de un punto de vista de narrador testigo que se refiere constantemente a lo que ha visto u oído, un procedimiento cercano a la crónica.

En otra selva, la porteña de los años treinta, conocida por sus prácticas políticas como “la década infame”, el argentino Roberto Arlt pintó en sus *aguafuertes* ese género que él mismo inventó, una variación de la crónica, la sociedad de Buenos Aires, sin dejar de lado su estilo nihilista. Arlt publicó en el diario *El Mundo*, de formato tabloide, entre 1928 y 1933. Allí también escribía Conrado Nalé Roxlo, a quien Arlt consideraba más que un amigo, casi un padre. Luego de estas aguafuertes, el autor de *El juguete rabioso* seguirá escribiendo en este registro sobre sus viajes por las distintas provincias de España y Marruecos. Su experiencia en un medio de comunicación no comenzaba en este matutino, ya que también había escrito en la sección policial del diario *Crítica*, del magnate Natalio Botana, un hecho que lo conduce a conocer a los habitantes del mundo delictivo y esa atmósfera sórdida de los *bajofondos*. Sus crónicas se publicaron en

²⁶² H. QUIROGA, *Los desterrados*, p. 83.

una columna que en un principio se llamó “Aguafuertes porteñas”. Este “bárbaro desdichado y genial”, como lo definió Abelardo Castillo²⁶³ en el prólogo a la compilación de estos escritos retrató un universo en la no ficción coherente con la ficción:

(...) Arlt también limpia de sentimentalismo a la crónica urbana. El barrio no es un escenario para la literatura pintoresca; Arlt no propone una reivindicación de lo menor que estaría allí como objeto de un romanticismo que, casi desde el comienzo, es nostálgico. Por el contrario, el barrio es el infierno de la pequeña burguesía, y sus pequeños propietarios grotescos se parecen más a un dibujo expresionista que a las evocaciones del tango canción. Arlt busca la tensión exasperada del expresionismo²⁶⁴.

Con humor, Arlt recoge el léxico y el lunfardo de la época (en “Los chicos que nacieron viejos”, escribe “jovie”, “pebetes”, “lo que tendrá ese nene en el “mate”²⁶⁵) e incluso, de modo explícito, explica la etimología de palabras de aquel dialecto en “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular”. Precisan Juan Villoro y Ricardo Piglia que el procedimiento de Arlt no es el de recoger de modo transparente esas voces, sino que se trata de un artificio literario que reproduce esa oralidad y ese lunfardo: “Es una exploración de la posibilidad del habla”²⁶⁶.

El de Arlt es un cronista en primera persona, que no esconde los hilos de su tarea. Apunta también en la mencionada aguafuerte: “Chicos que jamás se enamoraron de la maestra (tengo que escribir una nota sobre los chicos que se enamoraron de la maestra)”. Juega no solo con su tarea como cronista, sino como autor y se apropia de ese espacio y se dirige de modo directo a sus lectores.

²⁶³ Roberto ARLT, *Aguafuertes porteñas*, pról. de Abelardo Castillo, Buenos Aires: Libros de la Vorágine, 1986, p. 6 (en adelante, *Aguafuertes porteñas*).

²⁶⁴ Beatriz SARLO, “Un extremista de la literatura”, *Clarín*, Buenos Aires, 2 de abril de 2000. En: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/04/02/e-00311d.htm>> [Última consulta: 01/10/2017]

²⁶⁵ Se refiere en lunfardo a viejo, jóvenes, y cabeza, respectivamente.

²⁶⁶ Ricardo PIGLIA y Juan VILLORO, conversación, documento audiovisual, realizada en Casa de América, Madrid, en 2008.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBZIRp1Vrzw>> [Última consulta: 01/10/2017]

Yo siempre que me ocupo de cartas de lectores, suelo admitir que se me hacen algunos elogios. Pues bien, hoy he recibido una carta en la que no se me elogia. Su autora, que debe ser una respetable anciana, me dice:

“Usted era muy pibe cuando yo conocí a sus padres, y ya sé quién es usted a través de su Arlt”.

Es decir, que supone que yo no soy Roberto Arlt. Cosa que me está alarmando, o haciendo pensar en la necesidad de buscar un pseudónimo²⁶⁷.

Arlt construye un mosaico donde no olvidará retratar a los pícaros (le dedica un aguafuerte llamada “El furbo”, su equivalente a este tipo en lunfardo porteño) y también a los así llamados *squenun*, nombre otorgado a los haraganes.

Su tono no es moralizante ni político, aunque le presta especial interés a los sectores marginales, a las clases humildes, como en “La muchacha del atado”, y acude no solo a la prosa realista de las crónicas, sino también al grotesco, como en “El bizco enamorado”. Y en todos estos casos contará sus vidas, apelará a las intrahistorias, pero sin piedad: “No hay idealización del mundo de los humildes”, agrega Sarlo.

En 2015 se publicó *Diez aguafuertes comentadas* (Editorial Universidad Filosofía y Letras), una antología editada por Sylvia Saítta, donde diez escritores y editores comentan un aguafuerte de Arlt. No existe ningún aniversario para festejar, salvo que la vigencia de su obra y la noticia repercutió en los medios argentinos donde además se buscó explorar una definición de este género:

Además, el aguafuerte, del modo en que Arlt la compuso –un modo libre y desprejuiciado, que mezcla registros– es quizás el género insignia del presente, aunque ya casi no se use ese nombre para etiquetar ese tipo de textos. Textos que hoy proliferan en diarios y libros y que se pueden leer en un universo un poco más amplio junto al diario íntimo, el ensayo bonsái, la diatriba e incluso, por qué no, con el posteo de Facebook²⁶⁸.

²⁶⁷ R. ARLT, *Aguafuertes porteñas*, p. 19.

²⁶⁸ Mauro LIBERTELLA, “La ciudad, el trabajo, la escritura”, *Clarín*, Buenos Aires, 7 de marzo de 2016.

En: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/RobertoArltaguafuertes_0_1534646542.html>.
[Última consulta: 01/10/2017]

La influencia de las aguafuertes de Arlt se palpa en los medios de comunicación y hasta en las redes sociales, opina Mauro Libertella. Por lo tanto, hablar de la crónica de hoy sin mencionar a Arlt sería un enorme error. A modo de homenaje, la revista peruana *Etiqueta Negra*, en la sección que enumera a sus colaboradores (con una fotografía y una breve biografía), aparece Roberto Arlt porque su presencia, aunque no física, y aunque no haya colaborado para la publicación es una musa de la experimentación, un agudo observador de lo cotidiano.

JORGE LUIS BORGES, PERIODISTA

Jorge Luis Borges tuvo un lugar reservado para su pluma en el periodismo argentino desde que era muy joven. Fue el fundador de la efímera revista *Proa* (1922) y escribió en *Martín Fierro* (1924-1927). En ellas están reunidas las plumas de los autores sudamericanos más destacados de comienzos del siglo XX. Además Borges colaboró en una gran cantidad de medios: los diarios *La Nación* y *La Prensa*, las revistas *Nosotros*, *Inicial*, *Criterio* y *Síntesis*. También publicó sus artículos en la revista de moda y costumbres *El Hogar* desde 1936 hasta 1939. Incluso colaboró con la revista en *Urbe*, una publicación sobre los subtes porteños. Y claro, Borges integró las filas de *Sur*, de su amiga Victoria Ocampo, para quien escribió 170 artículos. Una de sus notas en esta prestigiosa revista fue publicada con ocasión del 150° aniversario de la Revolución de Mayo: “1810-1960”. Borges habla de las letras, de las expresiones y de los autores vernáculos, desde la llegada del español al Río de la Plata, y en este texto no omite a la crónica²⁶⁹:

Otras muy diversas memorias –no sin algún remordimiento lo escribo– suelen preferir Buenos Aires: la crónica del Riachuelo y del Maldonado, los anales infames y un tanto apócrifos del cuchillero y del tahúr. A esta curiosa *nostalgie de la boue* corresponden, según es fama, el culto de la voz de Gardel y el hecho cíclico de que cada cien años nuestra ciudad, como si renegara de su destino, impone a la República el mismo dictador cobarde y astuto y entonces Entre Ríos o Córdoba tienen que salvarse y salvarnos.

Borges nunca escribió crónicas periodísticas, tal como se conciben hoy, pero a nadie sorprende que haya escrito alguna de las mejores páginas del periodismo argentino durante su incursión en este universo. A diferencia de su contemporáneo Roberto Arlt, quien creó un subgénero, las aguafuertes, Borges tenía otro interés y era el de explorar su estilo, un estilo que luego se advertiría en

²⁶⁹ Jorge Luis BORGES, “1810-1960”, publicado en revista *Sur*, reproducido en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1999.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/127680-el-escriptor-en-sur>>. [Última consulta: 01/10/2017]

sus textos, así como también el lenguaje y universos distantes. Borges se dedicó al periodismo cultural, antes que, por ejemplo, al periodismo político, y nunca fue “políticamente correcto” en sus opiniones. Hay escritores que tienen otra actitud con sus colegas, o incurren en el elogio exacerbado, pero Borges nunca fue condescendiente. Escribió, en varios idiomas, artículos de opinión, críticas literarias, reflexionó sobre la literatura. Apunta Sergio Vila-San Juan que Borges publicó su primer artículo en 1919, en francés, al que llamó “Crónicas de las letras españolas”, donde habla de Pío Baroja, Azorín, entre otros. Vila-San Juan compara distintas etapas de la producción de Borges y sostiene la siguiente idea sobre el vínculo del periodismo con el autor²⁷⁰:

Hay un antes y un después del Borges profesional. El Borges vanguardista de *Textos recobrados* es agreste, no busca la complicidad del lector. El Borges clasicista y transparente de sus libros de la primera madurez ya ha aprendido a comunicar, busca la empatía con quien se acerca a sus páginas. Los textos de *Historia universal de la infamia* surgen más o menos directamente del suplemento de *Crítica*. El periodismo enseña a Borges a combinar sus temas favoritos y disponerlos en una clave de (relativamente) fácil asimilación.

Borges fue convocado para idear en 1934, junto con Ulises Petit de Murat, la *Revista multicolor de los sábados*, que se publicó en el popular y sensacionalista diario *Crítica*, propiedad del magnate Natalio Botana, apodado “el Tábano” (se traza una distinción de este empresario con otros de la talla de Joseph Pulitzer o William Randolph Hearst), y esposo de la escritora Salvadora Medina Onrubia. El diario *Crítica* estaba dirigido a lectores de clase obrera y asalariados, a diferencia del conservador *La Nación*. Botana buscó sumar, con la firma de Borges, no solo más lectores, sino variedad de público. El día escogido para esa publicación, el sábado, sigue siendo un día tradicional en el que aparecen los suplementos culturales en la Argentina (hoy, la más vendida es la revista *Ñ*, del diario *Clarín*, que se fundó en 2003 y que fue dirigida por Gonzalo

²⁷⁰ Sergio VILA-SAN JUAN, *Una crónica del periodismo cultural*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015, pp. 48-53.

Martínez, hijo del autor de *La novela de Perón*). Borges publicó en esta revista, apéndice de *Crítica*, traducciones y también algunos relatos de aquel libro que luego llamará *Historia universal de la infamia* (1935), salpicado por los artículos que leía el escritor en ese diario, salpicado con sangre o sucesos escabrosos.

Tomás Eloy Martínez considera que Borges, con *Historia universal de la infamia*, es uno de los pioneros de la crónica argentina. Borges bebe de noticias publicadas en diarios y revistas –en particular de *Crítica*– para contar esa suerte de “lado B de la Historia”, esa es su perspectiva, esa es su mirada. Borges realiza unos “ejercicios de prosa narrativa”, como llama a estos breves textos en el prólogo del libro de 1935, y luego agregará, en la edición de 1954, que “patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada”²⁷¹. Borges ingresa así a contar esa intrahistoria, a darles voz a esas personas de una multiplicidad de orígenes y culturas. Resulta curioso que aparece en este libro de cuentos “El impostor inverosímil Tom Castro”, una figura –la del farsante– que ha seducido desde la no ficción, quizá por la habilidad que tienen estas psiquis complejas de ser autoras de su propia vida, es decir, de crear una ficción a partir de la realidad. Otros escritores posteriores, como es el caso de *El adversario*, de Emmanuel Carrère, o *El impostor*, de Javier Cercas, también retrataron este tipo de historias. Tom Castro, el verdadero nombre del protagonista, aparece en el cuento de Borges en el siglo XIX como un desertor sudamericano y como un náufrago, y también como un hombre que adopta la identidad de un militar inglés. Hay además en este relato varias menciones a diarios y periódicos, como el *Times*. También aparece en el cuento una nota al pie donde el narrador asegura que la inspiración para escribir esta historia nació de un “suplemento sabático de un diario de la tarde”²⁷².

²⁷¹ Jorge Luis BORGES, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires: Alianza, 1998, p. 55.

²⁷² *Ibidem*, p. 58.

LOS PIONEROS

A la hora del naufragio y la de la oscuridad,
alguien te rescatará para ir cantando.
MARÍA ELENA WALSH²⁷³

La crónica y la no ficción, fuera de Hispanoamérica, se estudian en un contexto más vinculado con el periodismo que con la literatura, y principalmente a partir de ese movimiento espontáneo llamado Nuevo Periodismo (*New Journalism*). Sin embargo, hay algunos textos emblemáticos que son señalados como pioneros en este género. Albert Chillon²⁷⁴ es uno de los tantos académicos que destaca al periodista de *Review* Daniel Defoe, con *Diario del año de la peste* (1722). De modo inmediato, con esta mención aparece una objeción por parte de los estudiosos de la crónica y es que, en primer lugar, existen textos anteriores, que nacen con los diarios y relaciones del descubrimiento de América, y, en segundo lugar, el procedimiento con el que fue llevado a cabo este *diario*. ¿Por qué se elige a *Diario del año de la peste* como pionero? El motivo de esta selección responde a que aquí se encuentran condensados por vez primera una gran cantidad de elementos con los que hoy se define a la crónica (multiplicidad de voces que aparecen a partir de las entrevistas que realiza Defoe, el uso de la primera persona, un realismo extremo a través de la reconstrucción de sitios, cifras, por ejemplo, de las víctimas, datos precisos sobre las medicinas, etc.). Sin embargo, Defoe (1660-1731) era un niño cuando ocurren los hechos que narra: la peste Negra de 1665 que deja un saldo de 100 mil muertos en Londres. El mismo Defoe lo aclara al comienzo del libro:

Estas son las observaciones o recuerdos de los acontecimientos más destacados, tanto públicos como privados que ocurrieron en Londres en 1665. Está escrito por un ciudadano que estuvo allí en Londres. Nunca había hecho esto público antes (...) Era el comienzo de septiembre, 1664, que yo, junto con el resto de mis vecinos escuchamos un discurso extraordinario sobre la plaga que había regresado otra vez a Holanda (...) No teníamos por entonces algo parecido a los

²⁷³ María Elena WALSH, "La cigarra", en *Cancionero*, Buenos Aires: Gamma, 1991.

²⁷⁴ A. CHILLÓN, *Literatura y periodismo*, p. 78.

periódicos impresos que difundiesen rumores o informes de las cosas y para mejorarlos con la invención de los hombres, cosa que he visto hacer desde entonces²⁷⁵.

En esta cita se advierten dos elementos de central importancia para definir a la crónica. El primero, el uso de la primera persona; el segundo, el concepto de intrahistoria cuando el texto especifica que contará cómo la plaga afecta a la vida pública, pero también, la privada. Finalmente, Defoe menciona al periodismo, a la importancia que los medios de comunicación tienen tanto para construir (informar), como para dañar (diseminar rumores).

Este punto lo aclara Gabriel García Márquez, sin quitarle mérito al autor por la labor que realiza en este texto, cuando se refiere al “testimonio periodístico directo” de *El diario del año de la peste* y al hecho de que Defoe no reporteara en ese mismo momento a los sobrevivientes²⁷⁶. Es decir, el cronista es un testigo que reconstruye el pasado, ya que vive estos hechos en su infancia y no durante su vida adulta, cuando escribe los mismos con una conciencia plena. De todos modos, este libro es “una obra maestra de la crónica”²⁷⁷, opina Juan Villoro, quien escribe un ensayo sobre Defoe, donde opina que su propia vida fue un naufragio, como la de su célebre personaje –Robinson Crusoe–, cuestionado por la sociedad de su época, y también el pionero accidental de un género. A su vez, aporta el intelectual mexicano, encontró Defoe en la figura del naufrago un modo de describir la acción de los primeros cronistas, pero también de realizar un ejercicio espiritual y lingüístico, a través del arte de nombrar a las cosas. Debe destacarse que en la antología de Kevin Kerrane y Ben Yagoda, *The Art of Fact*, no se considera *El diario del año de la peste* –si se lo excluye no es por el hecho de ser una novela, a causa de su extensión, puesto que los autores incluyen un fragmento de *A sangre fría*– el texto pionero de este género. Sin embargo,

²⁷⁵ Daniel DEFOE, *Diario del año de la peste*, Gutenberg Project, edición digital, 2013.

En: <<http://www.gutenberg.org/files/376/376-h/376-h.htm>>. [Última consulta: 01/10/2017]

²⁷⁶ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 406.

²⁷⁷ Juan VILLORO, *La utilidad del deseo*, Barcelona: Anagrama, 2017, p. 49 (en adelante, *La utilidad del deseo*).

Kerrane y Yagoda eluden este debate, aunque sí consideran otro texto de Dafoe como la piedra fundante de un géneros: *True and Genuine Account of the Life and Actions of the Late Jonathan Wild* (1725). Dafoe quedó fascinado con la personalidad y la vida de Jonathan Wild, un caza recompensas, experto en localizar y atrapar prófugos, pero quien luego fue perseguido por la ley. Dafoe le realizó una serie de entrevistas en la prisión de Newgate y también entrevistó a víctimas y amigos de Wild.

El periodismo, también llamado cuarto poder, siempre ha sido cuestionado por su capacidad dañina. Quizá el término más peyorativo con el que se lo designa es el de *muckrakers*, o rastrilladores de estiércol, con el que el presidente Franklin D. Roosevelt califica a la prensa en 1906²⁷⁸. En torno a esta generación se encuentran algunos pioneros emblemáticos que la historia convirtió en héroes. Una de ellas es Nellie Blye, considerada la pionera del Nuevo Periodismo, quien fue corresponsal de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial y quien recorrió el mundo, siguiendo la ruta de inmigrantes para retratar sus condiciones de vida. Antes del estallido de la Gran Guerra ya era conocida por sus crónicas como la del psiquiátrico para mujeres en Blackwell que escribió para el diario *New York Word*, de Joseph Pulitzer. Durante diez días de 1887, Blye se hizo pasar como una enferma más y pudo luego denunciar la situación de las pacientes, sometidas a todo tipo de abusos. Otro héroe del periodismo es Upton Sinclair, quien escribió *La jungla* (1906), sobre las condiciones de vida de los trabajadores de los frigoríficos en Chicago. Si bien es una novela y es ficción, Sinclair convivió con estos hombres, en su mayoría inmigrantes, y denunció las condiciones de vida.

Amados, odiados, el periodismo tiene una herramienta que es la de poder contar una historia para que más personas, que no se dedican a investigar o a escribir, alejadas de los medios de comunicación, conozcan un hecho y

²⁷⁸ Vicente CAMPOS, *Muckrakers. Orígenes del periodismo de denuncia*, Barcelona: Ariel, 2015.

comprendan un fragmento de la realidad en la que viven y que impacta sobre sus vidas.

Hechos de la vida real se colaron en la novela decimonónica. Dos casos emblemáticos son los de las tragedias que inspiran a Gustave Flaubert y a Leon Tolstoi en *Madame Bovary* y *Anna Karenina*, respectivamente. En esta última novela, el poder de los medios de comunicación aparece reflejado sobre la acción e ideas de los personajes.

Este diario, aunque liberal, no era muy avanzado, y sus tendencias convenían a la mayoría del público. Por más que Oblonski no se interesase mucho en la ciencia, ni en las artes, ni en la política, no por eso dejaba de aferrarse a las opiniones de aquel diario en todas estas materias, sin cambiar de parecer hasta que todo el público juzgaba de otro modo. Mejor dicho, adoptaba las opiniones como las formas de sus sombreros y sus levitas, porque todo el mundo las llevaba, y viviendo en una sociedad en que se hace obligatoria con los años cierta actividad intelectual, las opiniones eran tan necesarias como los sombreros²⁷⁹.

También es el caso de *Moby Dick* que escribió Herman Melville luego de entrevistar a los sobrevivientes del naufragio ocasionado por la ira de una ballena. En 2002 se publicó la novela *En el corazón del mar*, de Nathaniel Philbrick, quien convierte a Melville en personaje y muestra cómo viaja a Nantucket en 1850 para entrevistar al último sobreviviente de esa tragedia para así obtener material para escribir su obra cumbre.

A la crónica se la solía equiparar con la actividad de los corresponsales de guerra, sin embargo, el peligro, el miedo y los abusos también ocurren en tiempos de paz. La crónica hoy no tiene que demostrar que sólo encuentre su razón de ser si narra conflictos bélicos. Quizá este *clisé* emane de dos grandes autores que brillaron tanto en la ficción como en la no ficción: George Orwell y Ernest Hemingway. El primero recorrió el norte de Inglaterra para retratar las condiciones de vida de los mineros en *El camino a Wigan Pier* (1937), editado por el famoso Victor Gollancz. Orwell vivió tres meses con los trabajadores y dio luego forma no solo a una crónica, sino también a una radiografía de la política y la economía

²⁷⁹ León TOLSTOI, *Anna Karenina*, Madrid: Alba Editorial, 2010, p. 11.

inglesa antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Como Orwell, Hemingway retrató la España de la Guerra Civil, pero lo hizo en sus novelas a modo de ficción, como en *Adiós a las armas* y *Por quién doblan las campanas*.

En 1926 el ruso Ilyá Ehremburg recorrió España para retratar la vida durante República y dedica un capítulo llamado “Encuentros” para trazar cinco perfiles de distintos españoles de diferentes edades y extracciones sociales e ideologías. Describe sitios y regiones, pero también se refiere a los caminos, por ejemplo, precisa que viajar de Granada a Murcia demora quince horas. Camina por las aldeas y también por la Gran Vía madrileña, que ejerce en el cronista una gran atracción por el bullicio y por el contraste con los sitios remotos, alejados de la capital, que ha conocido:

¿Quién sabe cuántos analfabetos hay entre estos vendedores? ¿Cuántos semianalfabetos entre este brillante público que desfila? Todos los hombres van muy bien vestidos. No hay quien lo niegue. ¡Qué pañuelos! ¡Qué zapatos! En ninguna parte he visto hombres tan acicalados. He de añadir, sin embargo, que tampoco he visto en ninguna parte tantos niños descalzos como en España. En las aldeas de Castilla y de Extremadura, los niños andan descalzos con el frío y con la lluvia. Pero en la Gran Vía no; en la Gran Vía no hay descalzos. La Gran Vía es Nueva York. Es una avenida amplia y larga; sin embargo, a diestra y siniestra se abren unas rendijas sórdidas cuajadas de patios oscuros, donde resuenan los maullidos estridentes de gatos y de las criaturas²⁸⁰.

Georges Didi-Huberman dedica un capítulo en *Cuando las imágenes toman posición, el ojo de la historia 1* a Bertolt Brecht. A través de la figura del dramaturgo alemán exiliado desde 1933 hasta 1948 escribe un diario de Guerra. “Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa”²⁸¹, escribe el crítico alemán y así se equipara esta idea con la del cronista, que no es neutral, que tiene una idea propia, y que busca comprender.

²⁸⁰ I. EHRENBURG, *España, República de trabajadores*, p. 16.

²⁸¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición, El ojo de la historia 1*, Madrid: Antonio Machado, 2008, p. 11 (en adelante, *Cuando las imágenes toman posición*).

No es demasiado difundida la faceta de periodista de Albert Camus, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1957, año en el que abandonó esta actividad, luego de haber sido parte de la Resistencia contra la ocupación nazi en Francia desde las páginas de *Combat*. El autor argelino, también conocido por sus postulados filosóficos, no solo escribió editoriales para *Combat* (entre 1944 y 1947 y para el cual debió adquirir varias veces una identidad falsa) sino que fue uno de los pioneros del periodismo de investigación. También escribió crónicas de diverso tinte, entre ellas las que recogían las condiciones de vida de su barrio en Argel y que fueron publicadas en *Alger Républicain*. María Santos-Sainz²⁸² publicó *Albert Camus, periodista* donde sigue de cerca el vínculo entre el autor y los dueños de los medios donde escribía, a los que les exigió siempre independencia ideológica a pesar de sus intereses comerciales particulares. En el prólogo al estudio de Santos-Sainz, Edwy Plenel recoge una cita de Camus, que invoca el espíritu subjetivo del periodista y su tarea no como mejor intermediario aséptico de la información: “«¿Qué es un periodista?», preguntaba Camus en el mismo editorial de *Combat* del 1 de septiembre de 1944. «Es un hombre al que, como mínimo, se le exige tener ideas»”²⁸³.

Incluso aquellos autores que se dedicaron a la ficción utilizaron herramientas del periodismo para construir sus textos. Philip Roth, quizá el gran arquitecto de la novela estadounidense –conocida como *novela americana*, aunque ignore con esta clasificación al gran tesoro literario hispano– del siglo XX, se refirió a su técnica. Roth recorre las guerras y sucesos clave de los Estados Unidos en novelas como *Pastoral americana*, *Indignación* o *La mancha humana*. El autor explica en un documental de la BBC de qué modo utiliza herramientas del periodismo para sus relatos²⁸⁴:

²⁸² María SANTOS-SAINZ, *Albert Camus, periodista*, Madrid: Libros.com, edición digital, 2016.

²⁸³ *Ibidem*, edición digital sin paginación.

²⁸⁴ S/A, “Philip Roth Unreleased”, documento audiovisual, BBC One Imagine, 2014.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=h5M1uTcBMrs>> [Última consulta: 01/10/2017].

Hay un lado periodístico cuando escribes novelas porque necesitas los hechos, la información y los detalles. Necesitas inventar a partir de algo. Mi trabajo no está en la rabia, sino en un descontento temporal, como el del artista, y, como lo define Chejov, «en la apropiada presentación del problema». Entonces necesito a la realidad para lograr el fuego de la realidad.

La crónica es un género que han explorado también autores conocidos entre el gran público internacional por sus relatos de ficción. Un ejemplo es el de la narradora brasilera Clarice Lispector, que incursionó en la crónica desde 1967 hasta 1973 en el popular *Jornal do Brasil*, semanalmente, cada sábado. En *Revelación de un mundo* se compilan estas crónicas, que tienen más de columna de opinión y de retrato de la sociedad brasilera, que de su presencia como cronistas entrevistando personas. Así, en primera persona, haciendo gala de su subjetividad (su prestigiosa firma y su sinceridad era justamente lo que exigían los editores) aparecen reflexiones sobre sus amistades, la muerte, el popular personaje de la TV Chacrinha, recuerdos de su infancia, y la descripción de todas las personas que habitaban su universo.

Aninha es una minera callada que trabaja en mi casa. Y, cuando habla, tiene esa voz apagada. Rara vez habla. Yo, que nunca tuve una empleada llamada Aparecida, cada vez que tengo que llamar a Aninha, siempre le digo Aparecida. Y es que ella es una aparición muda. Cierta día por la mañana estaba arreglando un rincón de la sala, y yo estaba bordando en otro. De repente —no, no de repente, nada es de repente en ella, todo parece una continuación del silencio. Continuando pues el silencio, llegó hasta mí su voz: “¿Usted escribe libros?”²⁸⁵.

Otro nombre asociado con la ficción es el de Haruki Murakami, eterno candidato al premio Nobel. El escritor japonés sorprendió incluso a sus lectores más fieles cuando presentó *Underground* en 1997 (en 2014 se tradujo al castellano). Murakami entrevistó a sobrevivientes del atentado cometido en 1995 por la secta religiosa Aum Shinrikyo. El libro está estructurado en ocho partes, cada una de ellas correspondientes a distintas líneas del metro de la capital japonesa, y, a su vez, estas partes están divididas por capítulos que se centran en un testigo en particular que relata su experiencia. En la edición española, no en su

²⁸⁵ Clarice LISPECTOR, *Revelación de un mundo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 26.

tapa, pero sí en su primera página, aparece el nombre completo de este trabajo: *Underground, el atentado con gas sarín en el metro de Tokio y la psicología japonesa*. No son las causas que condujeron a la masacre, sino la lógica de su propia sociedad aquello que quiere explorar Murakami. Acude a este hecho violento para describir rasgos de la identidad de su pueblo, que no emanan desde el poder, sino que existen en los vínculos cotidianos. Cuenta en el prólogo que se topa por casualidad con una revista femenina y que quedó conmovido al leer la carta de una lectora, quien criticaba la hostilidad que había padecido su marido en el trabajo, un sobreviviente de la tragedia, un clima que lo obligó a renunciar.

Desgraciadamente, muchas víctimas del atentado no sólo padecían el trauma lógico derivado de un acto violento de esas características, sino también sus crueles efectos secundarios. ¿Por qué? (Dicho de otro modo: sufrían una violencia generada por nuestra sociedad, una violencia que existe y se manifiesta en cualquier entorno.) ¿Nadie era capaz de parar aquello? ²⁸⁶

Murakami cuenta con dos asistentes quienes llevan a cabo el proceso de identificación y contacto con las víctimas, pero es el escritor quien las entrevista, un total de sesenta y dos, en un período que se extiende durante un año. Se presenta en el prólogo como un editor de la oralidad, como un corrector de los discursos, cuyo espíritu y léxico respeta, como alguien interesado en hacer accesible la lectura de sus casos y experiencias para que un público masivo, no solo dentro Japón, pueda conocerlos. “Los testimonios publicados en este libro son, por tanto, voluntarios y conscientes. No hay frases de adorno, no hay orientación ni montaje”²⁸⁷. Murakami explica que no comenzaba las entrevistas *in media res*, es decir, preguntando por el día del atentado, sino que indagaba en sus orígenes, en su profesión, en su familia.

Dediqué un tiempo considerable a reunir datos sobre el trasfondo personal, porque quería bosquejar con claridad el perfil de cada una de las víctimas. Son personas de carne y hueso, no quería, bajo ningún concepto, presentarlas como otra más de entre las muchas víctimas sin rostro (...).

²⁸⁶ Haruki MURAKAMI, *Underground*, Barcelona: Tusquets, 2014, p. 14.

²⁸⁷ H. MURAKAMI, *Underground*, p. 15.

Me planteé las entrevistas así, porque el perfil de los criminales de Aun ya había sido suficientemente detallado por los medios de comunicación, voceado una y otra vez, como si se tratara de una especie de «historia», una información atractiva. Por el contrario, en el caso de las víctimas, ciudadanos corrientes, lo que se decía de ellos siempre me resultó forzado: sólo existían como si fueran figurantes, «transeúnte A», «transeúnte B»²⁸⁸.

Murakami invoca así a la intrahistoria de su tiempo y espacio, personas perdidas no en páramos alejados de la capital, sino en el anonimato de una sociedad caníbal en sus vínculos públicos y privados. Utiliza en *Underground* la primera persona del personaje –y no del cronista–, tal como ocurre en el discurso de quien cuenta una experiencia como testigo. Su presencia como cronista se señala en letra cursiva, y en estas incursiones opina (por ejemplo, sobre la presión que sentían las víctimas por acudir al trabajo inmediatamente después el atentado, por temor a ser despedidos²⁸⁹), hace preguntas específicas que orientan el relato, pero no a modo convencional de la entrevista, donde el discurso está estructurado en alguien que pregunta y otro que responde, sino que *Underground* es más bien alguien que escucha a otro que habla. El nombre de su título, tal como se conoce en inglés como castellano, remite a algo subterráneo, algo que no se ve, pero que está presente todo el tiempo en una sociedad y por donde circula la misma. *Underground* no es solo un medio de transporte, sino una metáfora de aquellas oscuras arterias que comunican a las personas en un territorio determinado.

La lista es extensa, casi inabarcable. La no ficción sigue produciendo, a modo de fotografías o de acuarelas impresionistas, algunos de los retratos más completos e interesantes de este tiempo. Este trabajo se centra en la crónica en América Latina, pero, ¿qué ocurre con la española? En el próximo apartado se abordará este tema.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 19.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 311.

LOS CRONISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS

En el marco de la Feria del Libro de Madrid 2016 se organizó una mesa redonda donde se analizó cuál es el lugar que ocupa la crónica en la literatura hispanoamericana. A este encuentro asistieron dos editores españoles, Eva Serrano (Círculo de Tiza) y Emilio Sánchez Mediavilla (Libros del K.O.), Gabriela Wiener, escritora y cronista peruana, y el periodista Winston Manrique. “La crónica en España es más editorializante, con respecto a la latinoamericana. No es ni mejor ni peor”, opinó Manrique²⁹⁰. Ninguno de los presentes se animó, ante las reiteradas preguntas de los presentes, a referirse a un canon de autores españoles que escriben crónicas en el momento, sin embargo se colaron algunos nombres. Uno de ellos es el de Juan Tallón, un escritor gallego que rompe con ese *clisé* de que es necesario alejarse de su propio mundo para poder construir una crónica. No son sucesos extraordinarios, sino ideas e imágenes que vive en su cotidianidad, principalmente en los bares de Galicia a los que les rinde homenaje en *Mientras haya bares*. Otro de los cronistas de la nueva generación es Manuel Jabois, quien publicó en 2016 *Nos vemos en esta vida o en la otra*, una crónica donde cuenta la historia de Gabriel Montoya, el Gitanillo, el único menor implicado en los atentados del 11 de marzo de 2004 en Atocha. El objetivo de este inciso no es explorar la larga tradición entre la literatura y el periodismo en España, un vínculo fértil, vasto, casi inabarcable, sino la tradición de la crónica específicamente.

Los primeros cronistas fueron europeos, como se ha visto en el inciso anterior, aquellos que fueron denominados “Cronistas de las Indias”, cuya tarea consistía en describir un continente exótico, distante e inabarcable. Siglos después del descubrimiento de América, hubo otros grandes cronistas de su tiempo en España, que influyeron en las generaciones posteriores de la narrativa

²⁹⁰ Mesa redonda, Feria del Libro de Madrid, 6 de junio de 2016.

hispanoamericana. Uno de ellos es Miguel de Unamuno, cuyo concepto de intrahistoria es hilo conductor de este trabajo.

No es objetivo de esta investigación ahondar en la técnica y estilo de estos autores españoles, pero resulta indispensable mencionar a Benito Pérez Galdós. El autor de esa saga monumental de novelas históricas llamadas *Episodios nacionales* ubica a personajes de ficción en hechos verdaderos de la historia española. Pero son sus crónicas las que impactan, en particular su cobertura sobre los denominados “El crimen del cura Galeote” (el Domingo de Ramos de 1886), en el que un sacerdote asesina a un obispo, y “El crimen de la calle Fuencarral” (ocurrido el 2 de julio de 1888). Este último crimen culmina dos años después del asesinato de la viuda de Varela, quien vivía en el número 109 de la calle Fuencarral, con la ejecución a garrote vil de la sospechosa –nunca se comprueba la culpabilidad–, una criada de 28 años que había trabajado antes en la casa de José Millán Astray. El hecho conmovió a la opinión pública por los personajes que allí aparecían: la policía, la aristocracia (una dama de la alta sociedad es asesinada), el juego, la prensa y la política. Estas noticias no solo se conocían en España, sino que también llegaban a América Latina, a Buenos Aires en particular, donde Pérez Galdós enviaba sus notas al diario *La Prensa*, primero, y luego a *La Nación*. Crea textos que aúnan la columna de opinión con crónicas del juicio oral a la principal sospechosa, Higinia Balanguer. Es decir, hay un narrador testigo que no pretende ser objetivo y que utiliza herramientas de la literatura para contar los hechos.

El juicio oral del crimen tristemente célebre de la calle Fuencarral sigue despertando enorme interés. He asistido a las cuatro visitas celebradas y pienso asistir a las restantes. El espectáculo del tribunal, el desarrollo de la causa son por todo extremo interesantes. Las enseñanzas que de ella se desprenden, grandes y provechosas (...) Destácase en primer término en este hecho sangriento la figura de Higinia Balanguer, autora material del asesinato, según confesión propia, y de esta figura principalísima quiero trazar un breve retrato. Si oralmente es Higinia un tipo extraño y monstruoso, en lo físico no lo es menos. Creen los que no la han visto que es una mujer corpulenta y forzada, de tipo ordinario y basto.

No hay nada de esto: es de complexión delicada, estatura airosa, tez finísima, manos bonitas, pies pequeños, color blanco pálido, pelo negro²⁹¹.

Con el clima de desencanto, emerge en España la llamada Era de Oro del periodismo español y con ella la figura del cronista quien condensa en su escritura, difundida en medios masivos de imprenta, no solo la investigación de hechos, sino su capacidad de documentar una época. Miguel Ángel del Arco publicó en 2017 *Cronistas bohemios. La rebeldía de la Gente Nueva en 1900*²⁹², donde reúne la obra de Luis Bonafoux, Antonio Palomero, Pedro Barrantes, Joaquín Dicenta y Alejandro Sawa.

Mariano Larra pintó la sociedad de su época con cuadros de costumbres que, como señala Rotker, “cumplían un papel racionalizador similar al del resto de la literatura de la época: ordenar el espacio de representación nacional”²⁹³. Larra por ejemplo escribe “El casarse pronto y mal” (1832), donde recoge un ejemplo de copiar las costumbres franceses por ciertos sectores sociales o “Yo quiero ser cómico” (1833), donde un dramaturgo sin éxito busca que el cronista lo recomiende para poder estrenar una de sus obras. “La sociedad” (1935), donde se refiere a la hipocresía de la aristocracia, un círculo de bailes donde “las caras son las mismas”, pero lo que varían son los escenarios, las casas donde se recibe a los invitados²⁹⁴. La observación es la gran virtud de Larra, quien pinta un lienzo de su época: “Andárame días pasados por esas calles a buscar materiales para mis artículos”²⁹⁵.

Un gran cronista fue José Gutiérrez-Solana con obras como *Madrid, escenas y costumbres* (1918), *La España negra* (1920) y *Madrid callejero* (1923), donde retrata –literalmente, ya que era un eximio pintor, y también con su pluma

²⁹¹ Benito PÉREZ GALDÓS, *El crimen de la calle Fuencarral*, Madrid: Lengua de Trapo, 2002, pp. 37-38.

²⁹² Miguel Ángel del ARCO, *Cronistas bohemios. La rebeldía de la Gente Nueva en 1900*, Madrid: Taurus, 2017.

²⁹³ S. ROTKER, *La invención*, p. 123.

²⁹⁴ Mariano LARRA, *Artículos de costumbres*, pról. de Azorín, Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 45.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 25.

de escritor– la vida popular de la primera mitad del siglo XX. El premio Cervantes Juan Goytisolo, además de poeta y narrador, fue también cronista de guerra en varios sitios, como en Sarajevo, donde viajó como corresponsal del diario español *El País*. En el caso de este conflicto bélico, Goytisolo acompañó sus artículos con fotografías en las ediciones de *Cuadernos de Sarajevo* y luego en *El cerco de Sarajevo*. El escritor ha recibido algunas críticas con respecto a estos artículos ya que poseen, para esas impugnaciones, una opinión exacerbada –si bien se ha desarrollado anteriormente que la objetividad es imposible de lograr–, la adopción de una postura.

Me refiero al caso de Sarajevo, donde queda claro que Goytisolo tomó partido contra los serbios. Aparte de usar términos emotivos y peyorativos para referirse a ellos, también los representó como el enemigo ausente y sin cualidades emocionales²⁹⁶.

Otro gran cronista español es Ramón J. Sender, cuyas crónicas sobre la represión a los campesinos del pueblo gaditano Casas Viejas (también llamado Benalup) en 1933 han cobrado en el siglo XXI un valor literario que supera incluso al documental²⁹⁷. *Casas Viejas*²⁹⁸, o la más reciente reedición de estos textos conocida como *Viaje a la aldea del crimen*²⁹⁹, recoge las crónicas que Sender publicó en el diario *La Libertad* poco después de la masacre de campesinos y guardias civiles. Estas crónicas generaron el encono del gobierno de Manuel Azaña y Sender, quien se había dejado seducir por el régimen comunista de la Unión Soviética, debió permanecer oculto durante meses en Madrid, antes de partir al exilio. No pretende esta investigación participar de la polémica que esta

²⁹⁶ Alison RIBEIRO DE MENEZES, “Del yo a la distancia es... ética: cuestiones de autoridad y autoría en el periodismo político de Juan Goytisolo, Bosnia, Argelia, Palestina, Chechenia”, en *Pesquisa en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Brigitte Adriansen y Marco Kunz dirs., Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 250.

²⁹⁷ Por ejemplo, el diario *El Mundo* publica un artículo el 30 de marzo de 2016, con motivo de la reedición de las crónicas de Sender titulado “España recupera a sus Truman Capotes”. En: <<http://www.elmundo.es/papel/cultura/2016/03/30/56fa7670ca4741b33c8b45f3.html>>. [Última consulta: 01/10/2017]

²⁹⁸ Ramón J. SENDER, *Casas Viejas*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004 (en adelante, *Casas Viejas*).

²⁹⁹ Ramón J. SENDER, *Viaje a la aldea del crimen*, Barcelona: Asteroide, 2016, p. 20.

tragedia previa a la Guerra Civil pueda suscitar sobre la responsabilidad de cada uno de los sectores ni de discutir la figura y posición ideológica de Sender, sino destacar el estilo y propuesta de estos textos pioneros del periodismo narrativo.

Precisa Ignacio Martínez Pisón en el estudio preliminar a la edición de 2004 que la primera crónica –de la primera serie, de un total de tres series– fue publicada en *La Libertad*, propiedad del empresario Juan March, entre el 19 y el 29 de enero de 1933 [el primer incidente ocurrió el día 9 de enero]. Pocos meses después la editorial Cénit publicó con el título *Casas Viejas* aquellos artículos compendiados en un libro. Un año después de esta publicación, Sender reeditó estas crónicas en *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)* al que le incorporó algunas modificaciones a los textos originales, donde sumó los testimonios de familiares de las víctimas. Luego, en 1952, destaca Martínez Pisón, Sender utilizó estos hechos como marco de su novela *El verdugo afable*.

Desde Madrid a Cádiz (en avión desde Getafe hasta Sevilla, luego en bus hasta Jerez, y desde allí en coche correo), desde la capital del país hasta la pequeña aldea, Sender viajó para ser testigo de aquellos hechos que en el epicentro del país aparecían desdibujados y contruidos con versiones difusas. Sender utiliza la primera persona a través de un narrador viajero que comienza su crónica describiendo el paisaje de las estepas de la Mancha en avión hasta Sevilla. El narrador es muy cuidadoso de reproducir el dialecto andaluz y de recoger testimonios de los habitantes del lugar, es decir, de contar la intrahistoria. Se trata en realidad de un retrato de la época, no solo de los hechos ocurridos en Casas Viejas. Por momentos pierde el hilo el relato y se asemeja más el diario de un viajero. Así, por ejemplo, en un descanso del viaje hacia Casas Viejas, escribe:

Interrumpimos esta crónica un instante para atender a una muchacha que se acerca al teléfono de la fonda y habla. Sólo pronuncia la mitad de las sílabas, y su acento es de una musicalidad extraordinaria.

—¿Eh? ¡Oigasté! ¿Es los hermanos Quintero? ¡A ve! Que se ha roto un crista[1].

Existe un procedimiento original en estas crónicas, una licencia temporal que adopta el narrador para poder contar en presente los hechos, de modo progresivo y cronológico y para poder dar voz a todos los actores mientras escala

la tragedia. Sender describe el escenario que visita sin ser completamente fiel a los hechos en el sentido temporal, pero sí en su reconstrucción realizada a través de múltiples testimonios con los que teje la acción y que recoge en su viaje a la aldea. Entusiasmado por los avances tecnológicos, por el desafío que el avión le impone a la velocidad y al tiempo, encuentra aquí un modo de argumentar este viaje a un pasado inmediato:

Si pudiéramos en este avión dar la vuelta al planeta en menos de veinticuatro horas –aunque solo fuera en veintitrés horas y cincuenta minutos–, al cabo de varias vueltas en dirección opuesta al Sol, le habríamos ganado al tiempo una hora, y siguiendo así podríamos retroceder algunos días y hasta años³⁰⁰.

La utilización de este procedimiento le permitirá, por ejemplo, describir en presente al líder campesino, Seisdedos, quien, cuando Sender arriba a Casas Viejas, ya había sido asesinado:

Uno de ellos es Curro Cruz, a quien conocen con el apodo de «Seisdedos», que responde a un defecto físico. Es un viejo de setenta años que habla del comunismo libertario, lleva siempre papeles impresos en el bolsillo y que ahora, al llegar al Sindicato, levanta con dificultad la cabeza para mirar un larguero de madera que sobresale del tejado del edificio, sobre la puerta. Ese pedazo de madera tiene en un costado un clavo con un aislador de porcelana y sostiene un hilo de la línea que da la luz al pueblo. El viejo habla de acento vacilante, pero enérgico:

–¡A vé, Perico! ¿Ondestá Perico?³⁰¹

Hay, por lo tanto, en Sender un precursor e innovador del periodismo narrativo que luego desarrollará en América Latina y en los Estados Unidos con sus propias características. Muchos años después, ya en los Estados Unidos, donde se instaló Sender tras partir al exilio, más precisamente en San Francisco, conocerá a Tom Wolfe, quien lo nombra en su novela de no ficción³⁰².

Sender también escribe *Crónica del alba*, una serie de nueve novelas para las que utiliza un procedimiento particular que recurre a ribetes de la autobiografía y de la autoficción. El protagonista de las novelas es José Garcés, el segundo

³⁰⁰ R. J. SENDER, *Casas Viejas*, p. 7.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 31.

³⁰² *Cfr.* p. 320.

nombre y el segundo apellido del escritor. La palabra *crónica* elegida para el título evoca un hecho –una vida que se narrará de modo cronológico, desde la infancia hasta la vida adulta del protagonista, oficial del Estado Mayor del Cuerpo del Ejército. El narrador advierte en las primeras líneas que él contará la historia desde un campo de concentración en Argelés, la historia de una vida de quien fuera amigo suyo, José Garcés, a quien conoció en cautiverio.

También hay que señalar a un escritor que cubrió conflictos bélicos, como corresponsal de guerra, antes de ser novelista y miembro de la Real Academia Española: Arturo Pérez-Reverte. Su experiencia, no el qué (la información rigurosa), sino el cómo (su tarea como periodista), se ve reflejada en *Territorio Comanche*. Pérez-Reverte dejó en el pasado su época como periodista, pero continúa escribiendo columnas de opinión y novelas. En ellas suele incorporar, como en *Hombres buenos* (2015), un personaje con su nombre real y personalidad, un personaje que incluso dialoga con sus contemporáneos, también convertidos en personajes, como el profesor Francisco Rico y el escritor Javier Marías. No se trata más que de juegos que cruzan el umbral de la realidad y la ficción:

“Ya no soy reportero. Ahora me lo invento todo y no bajo de las cuatrocientas páginas”, dice el narrador de *La Reina del Sur*, donde Pérez-Reverte vuelve a jugar ese juego cervantino y metaliterario de aparentar cruzar el umbral de la realidad a la ficción y simular ser un personaje. Este “truco” como él llama a este procedimiento, también se evidencia en el narrador de *Hombres buenos*³⁰³.

“Escribo novelas sobre la aventura de escribir novelas”, dice Javier Cercas³⁰⁴, quien se nutre de hechos de la realidad para sus novelas, como es el caso de *Soldados de Salamina* (2001). Deja planteada su posición sobre la

³⁰³ Laura VENTURA, “Somos más bien de etiqueta fácil: si no eres mi amigo, eres mi enemigo”, en *ADN, La Nación*, Buenos Aires, 17 de abril de 2015.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1785028-somos-mas-bien-de-etiqueta-facil-si-no-eres-mi-amigo-eres-mi-enemigo>>. [Última consulta: 01/10/2017]

³⁰⁴ Oscar LÓPEZ, entrevista a Javier Cercas, Programa *Página 2*, TVE, España, 16 de noviembre de 2014 (en adelante, Entrevista de Oscar López a Javier Cercas).

En: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-2-javier-cercas/2862396/>>. [Última consulta: 01/10/2017]

realidad y la ficción en el prólogo de *Anatomía de un instante* (2009), esa crónica histórica sobre el golpe de Estado de 1981, cuando la Guardia Civil tomó el Congreso de los Diputados. Esas imágenes que fueron captadas por las cámaras de la televisión, con Adolfo Suárez, Santiago Carrillo y Gutiérrez Mellado sentados en sus butacas, sin moverse de ellas, a pesar del peligro, sirven como detonante para que Cercas también realice un ensayo a partir de las entrevistas que realiza a los testigos. El autor se declara “incapaz de inventar lo que sé sobre el 23 de febrero, iluminando con una ficción su realidad, me he resignado a contarlo”³⁰⁵. Cercas además publicó *El impostor* (2014), en la línea de *El adversario*, de Emmanuel Carrère, sobre Enric Marco, quien se dio a conocer al mundo como un sobreviviente del campo de concentración nazi, fue un representante de la voz de las víctimas, hasta que en 2005 se comprobó que era, como el título de la novela indica, un impostor. Cercas se entrevistó con Marco, seducido por la reflexión que podía elaborar a partir de este hecho en materia de realidad y ficción³⁰⁶:

Nuestra incapacidad para afrontar la realidad. El hecho de que todos nos inventamos a nosotros mismos permanentemente, el hecho de que todos somos actores en un escenario, todos somos y no somos lo que somos, el hecho de que todos somos novelistas de nosotros mismos, el hecho de que todos nos inventamos una vida porque la que tenemos no nos gusta nada. Esto no es una ficción. Ya la ficción la pone Marco. Le llamo relato real o novela sin ficción, aunque saturada de ficción, la ficción que crea Marco.

Quizá el autor español más influyente para la crónica de América Latina sea Manuel Vicent, también un faro para muchos hombres que se dedican a la doble tarea del periodismo y de la escritura. Martín Caparrós cuenta que *Inventario de otoño* (1984), una antología de retratos para los cuales el español entrevistaba a artistas y personalidades y luego contaba sus vidas e historias, colaboró para que pudiera encontrar su estilo.

Los entrevistaba, les hacía contar cosas, las contaba él. Las historias podían ser mejores o peores pero fueron, para mí, la ocasión de encontrar una música: un ritmo que he copiado tanto. Se lo he dicho, después, alguna vez, al maestro

³⁰⁵ Javier CERCAS, *Anatomía de un instante*, Barcelona: Mondadori, 2009, p. 25.

³⁰⁶ Entrevista de Óscar López a Javier Cercas, edición audiovisual sin paginación.

Vicent: no siempre recuerdo la letra de sus textos, pero puedo tararearlos sin problema³⁰⁷.

Vicent también publicó *Póquer de ases* (2009), perfiles –también llamados semblanzas– de 31 escritores, a los que, en su mayoría, no conoció (como a Samuel Beckett, Dorothy Parker, Virginia Woolf o Gertrude Stein), casi como al modo de *Los raros*, de Rubén Darío. Estos textos fueron publicados en el diario *El País* en la sección “Daguerrotipos”. Entrevistado por David Trueba, Vicent opinó sobre la simultaneidad de aquellos que se dedican a la literatura y al periodismo: “Tal vez por la personalidad del país y su escasa cultura, hemos sido más de esfuerzo corto, muy literario y vacuo. Eso ha dado un grandísimo nivel de articulistas pero un nivel periodístico general bastante pobre”³⁰⁸.

Vicent escribe una crónica llamada “La Habana dulce y espesa” (1987), donde retrata las condiciones de los isleños en 1987 y donde recoge varias voces, mientras brinda su perspectiva de los tradicionales sitios turísticos (el club Tropicana, el hotel donde se hospedó Ernest Hemingway, la casa donde vivió Alejo Carpentier, etc.), pero con una mirada no aséptica.

Con cierta desgana, el moreno Mayedo, en la Bodeguita del Medio, me da su opinión: –Mire usted. Aquí los jefes más altos, Fidel y algunos que le rodean, aún mantienen el fuego sagrado de la revolución con el mismo brío de los primeros años. Pelean duro con los enemigos de afuera y la corrupción de dentro.
(...)
Él no habla de la revolución, sino de la propia existencia. Está contento de la vida. Ahora, en la Bodeguita del Medio, acaba de cazar con la mirada a una muchacha canadiense. Ella acude al extremo de la barra y el chico la invita con un ron de hierbabuena. Ambos sonríen. Luego, llevados por el espesor sensual del ambiente, tímidamente ensayan una caricia. Por fin quedan los dos atrapados³⁰⁹.

La lista de influyentes periodistas y escritores españoles en la literatura contemporánea es muy extensa: Julio Camba, Chaves Nogales, Carlos Semprún

³⁰⁷ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p.18.

³⁰⁸ Luis ALEGRE, “Tertulia sobre el fin de una época”, *El País*, España, 6 de mayo de 2016 (en adelante, “Tertulia”).
En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/06/actualidad/1462552675_330928.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

³⁰⁹ Jorge LANATA, *El nuevo periodismo*, Buenos Aires: Página/12, 1987, pp. 98-102 (en adelante, *El nuevo*).

(quien escribió en sus últimos años de vida una serie de aguafuertes llamadas “Crónicas cosmopolitas”, publicadas en *Libertad Digital*) y una generación activa de articulistas como Rosa Montero, Almudena Grandes o Vicente Molina Foix. El periodismo narrativo español ha dado lugar a algunas de las mejores páginas de la narrativa en idioma castellano del siglo XX y ha oficiado como un sitio de experimentación. Así opina Vicent sobre las virtudes que aportó el periodismo a la literatura:

A partir de Joyce, Kafka y Proust no hay nada, sino vacío, abismo. Existen, por supuesto, grandes novelas, pero no aportan nada socialmente como forma de entender el mundo. Quizá la excepción sea el realismo mágico, pero lo que así se ha denominado ya estaba en Homero. Es el periodismo el que se alza como una forma nueva. La materia orgánica de la que se alimenta la literatura actual es el detritus que va dejando la historia en el papel amarillo de los periódicos. El arte nace siempre de una fermentación, igual que una semilla se pudre para renacer. La mirada del creador transforma esa putrefacción en arte³¹⁰.

Albert Chillón también incluye en este grupo destacado de crónicas a los que denomina “los nietos de Larra”, una generación que experimenta con la forma, y entre los que destaca Francisco Umbral (*Crónicas parlamentarias*, *Crónicas postfranquistas*, etc.):

Umbral fue un prosista de gran fuste en los años sesenta y setenta, cuando andaba, con éxito innegable, a la caza de nuevas formas, de maneras innovadoras de escribir el castellano alimentadas por una vasta cultura literaria, un entronque con la mejor tradición larriana y una capacidad singular para enriquecer su prosa con retazos de estilos procedentes de la oralidad mediática y popular, de canciones, la publicidad, el refranero y las jergas coloquiales³¹¹.

Otro “nieto de Larra” es Manuel Vázquez Montalbán (*Crónica sentimental de la transición*), “un narrador en sentido benjaminiano del término: el hombre que mira y escucha, siente y recuerda, pregunta y anota después para después, luego

³¹⁰ L. ALEGRE, “Tertulia”, edición digital sin paginación.

³¹¹ A. CHILLÓN, *Literatura y periodismo*, p. 366.

de acrisolar en su interior la realidad vivida, tornarla al exterior de todos convertida en narración vívida y memorable”³¹².

En la antología de cronistas que realiza el periodista español Juan Cruz Ruiz, además de incluir a Vicent, incorpora a este selecto grupo hispano a Juan José Millás. El editor destaca una crónica, *Hay algo que no es como me dicen*, la historia verdadera de la concejala Nevenka Fernández, quien sufrió el acoso sexual del alcalde. Millás entrevistó varias veces a la política con el modelo de *Relato de un naufrago*, de García Márquez, confesó³¹³. Millás acude a la intrahistoria, la presencia de una voz nítida e identificable, de una historia mayor, o, mejor dicho, de un escenario mayor que es el del acoso sexual. “Esta es la historia de una mujer sensata que cuando se dio cuenta de que todo lo que le habían contado era mentira, fue al juzgado, denunció los hechos y lo puso todo patas arriba”³¹⁴.

Miguel Ángel Bastenier, periodista y docente de periodismo, hasta su muerte en 2017, teorizaba y ofrecía a menudo su opinión sobre el periodismo literario desde su cuenta de Twitter. Por ejemplo, el 23 de noviembre de 2016 publicó: “El ‘periodismo literario’ es como marchar sobre el alambre del acróbata: si pasas, felicidades, pero si te caes, haces el ridículo” y “El riesgo del llamado ‘periodismo literario’ es que tenga mucho más de literario que de periodismo”. Sin embargo, en cuanto a la crónica entendida con la concepción actual y específica – y no como periodismo literario, en un sentido amplio– y con sus elementos destacados (un narrador testigo que construye un relato polifónico, intrahistoria, subjetividad del narrador, etc.), quizá solo ingresen en estas categorías las de Vicent y las de Sender.

³¹² A. CHILLÓN, *Literatura y periodismo*, p. 385.

³¹³ S/A, “Juan José Millás cree que Nevenka le honró al confiar en él”, *El País*, Madrid, 2 de marzo de 2004.

En: <https://elpais.com/diario/2004/03/02/madrid/1078230279_850215.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

³¹⁴ Juan José MILLÁS, *Hay algo que no es como me dicen*, Madrid: Punto de Lectura: 2005.

Algunos cronistas latinoamericanos consideran a la crónica como una expresión rigurosamente propia de América Latina. El motivo de esta ubicación se encuentra en el contexto turbulento de un continente aún joven, adolescente en su vida política. Leila Guerriero le consulta a Martín Caparrós por este motivo y él responde:

Es probable [...] que la crónica sea un recurso de sociedades que se ven más en formación que una sociedad como la española, que en los últimos años se creyó tan hecha, tan completada. Quizás por eso los españoles no hagan mucha crónica. La crónica es un intento de entender una cosa muy turbulenta, en el sentido de que los rápidos de un río te dan la sensación de que hay mucho más que mirar que cuando un río discurre plácido³¹⁵.

El editor español Jorge Carrión también reflexiona sobre las últimas décadas de la crónica, los distintos escenarios políticos y sociales –el español y el americano– que impactaron y encauzaron diferentes exploraciones del género:

Mientras que la posmodernidad estética, por tanto, se relacionó en España con la incipiente democracia, coincidió en América Latina con la necesidad de un intenso compromiso político con la resistencia. Mientras Pinochet estuvo en el poder, Lemebel fue artista y performer y activista: sólo cuando terminó la dictadura inició su vida de cronista. La herencia del modernismo y del Nuevo Periodismo americano, por tanto, es asumida en un contexto convulso, entre el duelo por los desaparecidos y la irrupción del neoliberalismo, entre la muerte de la revolución y el nuevo imaginario global, entre el fin de la Ciudad Letrada y la transformación de Buenos Aires, Lima, Caracas o México D. F. en megalópolis difusas. Una posmodernidad herida³¹⁶.

¿Cuáles son, entonces, estos autores latinoamericanos –sus padres e hijos– y cuáles son los textos que han concebido para poder dar vida a algo tan complejo como lo es un nuevo género literario? El próximo capítulo se dedicará a los renovadores de un género, mientras que el cuarto, a los que hoy se denominan “Nuevos Cronistas de Indias”.

³¹⁵ L. GUERRIERO, “La verdad y el estilo”, edición digital sin numeración.

³¹⁶ J. CARRIÓN, “Mejor que real”, p. 34.

CAPÍTULO 3: LOS RENOVADORES DE UN GÉNERO

LOS RENOVADORES DE UNA EXPRESIÓN

La crónica en América Latina no es un movimiento de ruptura o una vanguardia estética, y como tal, de existencia efímera, como, por ejemplo, el ultraísmo rioplatense. Tampoco es una corriente o una escuela, como podría señalarse al modernismo que tuvo a Rubén Darío como máximo exponente, responsable de torcer un cuello: el de los lectores fuera de Hispanoamérica que comenzaron a mirar con curiosidad y a leer la expresión de un continente. La crónica, como abordaje de la realidad no parte de un manifiesto consciente en el que un grupo de intelectuales, en un momento determinado, llegó a un consenso en cuanto a principios, tópicos, estéticas y obsesiones que aunaran sus creaciones. No existe tampoco en la crónica una necesidad de negar o de disparar contra una tradición, de romper con ella y de declararle su independencia. La crónica latinoamericana participa de la tradición literaria del continente. Además, tiene una personalidad bien definida, y lo que es mejor aún, tiene una voz propia. Esas epístolas primigenias de los primeros hombres que describían América a otros hombres ubicados en puntos remotos, hoy se convirtieron en obras de arte y no solo relatan hechos a lectores lejanos, sino que también apelan a sus contemporáneos y vecinos. Se puede ya señalar en este momento de la investigación tres momentos clave del género: el de los cronistas de Indias, el modernismo, y la segunda mitad del siglo XX, con los próceres del periodismo latinoamericano, cuyas obras se explorarán en los próximos incisos (Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez y Elena Poniatowska). Fueron ellos quienes aglutinaron no solo en sus textos el estilo literario en un relato de no ficción, con el reporteo, investigaciones realizadas en contextos violentos.

La literatura latinoamericana ocupa un primer plano en el escenario internacional a comienzos de los sesenta, en un momento prodigioso donde germina aquel campo que habían sembrado un grupo de autores como Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato.

La ilusión que genera el triunfo de la Revolución Cubana produce una gran efervescencia entre los autores del continente que compartían aquellas ideas y estado de ánimo. En 1958 surge el premio Biblioteca Breve Seix Barral (lo obtienen, entre otros, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, José Donoso y Guillermo Cabrera Infante). La editorial catalana de Carlos Barral impulsa y pone en primer plano internacional a estas plumas que se habían encontrado hasta el momento en un sitio periférico. Cuando se habla del *boom* de la novela latinoamericana (1960-1970) se hace referencia a una irrupción, a una explosión que ocurre en la literatura, con nuevas formas en la estructura y en el estilo de los textos. Se abandona la arquitectura espacial y temporal de la novela decimonónica y se comienzan a explorar nuevas maneras de abordar el lenguaje, el tiempo y el espacio, así como también a ingresar en los laberintos de la mente de los personajes. Las literaturas latinoamericanas eran por entonces casi compartimentos estancos o literaturas nacionales, no comunicadas entre sí, que se movían dentro de sus propias fronteras.

¿Por qué se denomina *boom*? ¿De dónde proviene ese rótulo? Fue el profesor chileno Luis Harss quien publicó en 1966 *Los nuestros*³¹⁷, un ensayo de crítica literaria con entrevistas a autores latinoamericanos: Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti, Guimarães Rosa y Jorge Luis Borges. Así se terminó de delinear la idea de una generación que alzaba su voz. La elección del título *Los nuestros* es clave porque evidencia un sentimiento colectivo, plural, una identidad latinoamericana que pone fin a una herencia y estilo no solo estético, sino también a un conjunto de ideas imperantes [en inglés, su traducción fue *Into the mainstream*, es decir, abandona esa marginalidad que ocupaba con respecto a otras literaturas e ingresaba en la consideración del canon]. A este pronombre

³¹⁷ Amelia CASTILLA, "La lista que hizo historia", *El País*, España, 2 de noviembre de 2012. En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/31/actualidad/1351696675_845653.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

posesivo, entre comillas, alude José Donoso en *Historia personal del boom*³¹⁸, donde habla de la orfandad de estos autores que rechazaban las plumas anteriores de aquellos que integraban, en términos de Vargas Llosa, la novela primitiva en América.

Entonces, puesto que primó el criterio de la eficacia práctica y no el de la eficacia literaria, esas novelas que contenían tanta materia bruta novelística no procesada, no encontraban aceptación ni interés en el extranjero, logrando lo que las hormigas regionalistas querían: levantar barreras que separan a país de país, aislándolos literariamente, preconizando la xenofobia y el chauvinismo; transformando a la novela en asunto de detalles más o menos cuya honradez no podía ventilarse más que en la propia parroquia porque solo allí podía interesar. Se fue constituyendo, entonces, en cada nación de Hispanoamérica, un Olimpo defensivo y arrogante de escritores que los jóvenes encontrábamos insatisfactorios, aunque su presión –más que su influencia– pesara sobre nosotros y nuestras novelas. (...) Éramos huérfanos: pero esta orfandad, esta posición de rechazo a lo forzosamente “nuestro” en que nos pusieron los novelistas que nos precedieron, produjo en nosotros un vacío, una sensación de no tener nada excitante dentro de la novelística propia, y no creo andar desacertado al opinar que mi generación de novelistas miró casi exclusivamente fuera de América.

Donoso escribe que fue la amistad, la afinidad política y estética aquello que erigió al *boom* como fenómeno, a pesar de que tuvo también muchos detractores³¹⁹. Con un epígrafe de Benito Pérez Galdós de *La desheredada* (“Deme usted una envidia tan grande como una montaña, y le doy a usted una reputación tan grande como el mundo”), el autor chileno se refiere a un momento de éxito editorial y de elogios de la crítica, así como también a los obstáculos y a aquellos que menospreciaron a este grupo de autores (aquellos que se dedicaron al “*trot-toire* literario en conferencias hostiles”, donde denostaban a los escritores de moda). Para Donoso la palabra *boom*, un anglicismo, tiene una connotación peyorativa y también confiesa que le resulta imposible definir esta explosión, cuya fecha de nacimiento también desconoce: “Me cuento entre aquellos que no conocen los deslindes fluctuantes del *boom* y me siento incapaz de fijar su hipotética forma... y para qué decir desentrañar su contenido”³²⁰. Algunas de sus

³¹⁸ José DONOSO, *Historia personal del boom*, Santiago de Chile: Alfaguara, 2007, p. 22.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 22.

³²⁰ *Ibidem*, pp. 12-14.

obras más emblemáticas son *La región más transparente*, de Fuentes, *Cien años de soledad*, de García Márquez, y *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa.

El *boom* y sus autores se han convertido en una suerte de leyenda de las letras, una generación mítica, que, aunque Donoso escribiese en 1972 que eran amigos, o al menos que tenían un vínculo amistoso, luego evidenciarán algunos conflictos suscitados por temas personales o ideológicos. A pesar de sus egos o diferencias, hubo y hay una sensación de que a pesar de la distancia geográfica estuvieron próximos y no aislados unos de otros.

Los narradores del *boom* estaban comprometidos con su realidad, con un enfoque que distaba de ser una literatura pasatista o que eludiera el compromiso social. En su juventud —e incluso hasta sus últimos días—, la gran mayoría de autores que integraron el *boom* latinoamericano dieron sus pasos por redacciones: Fuentes, Cabrera Infante, Donoso, García Márquez, Vargas Llosa, etc. Su genialidad reside no solo en sus plumas y en la gran capacidad de recursos expresivos con los que contaban para construir una realidad donde exploraban nuevas estructuras para construir el tiempo y el espacio. Su genialidad también yace en el hecho de que tenían la certeza de que podían aplicar esta agilidad y belleza a textos de ficción. Escribe el periodista y escritor Daniel Centeno Maldonado: “Sostenemos que muchas de las obras más famosas del *boom* y de sus grupos afines mantienen una deuda a perpetuidad con el periodismo, algunas de ellas asaz insospechadas”³²¹. Por ejemplo, en 1971, por idea de Juan Goytisolo, se crearía la revista *Libre*, editada en París, de efímeros cuatro números, donde participarían Cortázar, Fuentes, García Márquez y Mario Vargas Llosa. Este era mucho más que un proyecto estético: era un escenario donde denunciaban los abusos de un poder americano cada vez más dictatorial.

Muchos cronistas actuales se reconocen herederos de aquellas prácticas modernistas a las que se les sumaron, especialmente en la década del sesenta el registro de los

³²¹ Daniel CENTENO MALDONADO, *Periodismo al ras del boom, otra pasión latinoamericana de narrar*, México D.F.: Universidad Autónoma de León, 2007, p. 23.

acontecimientos políticos y estudiantiles y el accionar de nuevos movimientos sociales³²².

Una de las herencias del *boom* latinoamericano es la idea de comunidad que aún persiste entre los escritores de la región. Casa de las Américas, en La Habana, fue una institución fundamental para aglutinar a los intelectuales de la época, un sitio de comunión ideológica que los agrupó y los fortaleció, a diferencia de los autores diseminados y enemistados entre sí del *New Journalism* estadounidense. La idea de literatura nacional se evaporaba cada vez más del mapa intelectual.

Los renovadores de la crónica en el siglo XX, como los autores del *boom*, buscarán expresar su compromiso y nuevos modos de narrar, pero, a través de un realismo extremo, distante del realismo mágico. A mediados de aquel siglo un grupo de escritores, en la prehistoria de internet y de la comunicación, acudieron a la crónica para realizar narraciones épicas de gente común arrojada a la desgracia. Gabriel García Márquez, con *Relato de un naufrago* (1955), Rodolfo Walsh, con *Operación Masacre* (1957), Elena Poniatowska, con *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (1971) y Tomás Eloy Martínez, con *La pasión según Trelew* (1973), fueron los pioneros de la novela de no ficción latinoamericana moderna. Previas a estas crónicas hubo varios antecedentes emblemáticos, textos que se mencionan en los capítulos anteriores, pero hay en ellos un testimonio oral que se recoge y se convierte en arte.

Existen dos principales diferencias entre los cronistas modernistas y los cronistas de la segunda mitad del siglo XX. En primer lugar, mientras que los primeros crearon, según Carrión, “pequeños poemas en prosa de contundente actualidad”³²³, los segundos exploran el territorio de la novela. En segundo lugar, se distinguen de la antigua tradición de la cual beben estos últimos, a diferencia de los modernistas:

³²² M. BERNABÉ, “Prólogo”, p. 8.

³²³ J. CARRIÓN, “Mejor que real”, p. 25.

Darío, José Martí, José Enrique Rodó, Amado Nervo o Enrique Gómez Carrillo, es decir, los cronistas literarios del cambio del siglo XIX al XX en nuestra lengua, no invocaron a los cronistas de Indias como sus antepasados. Es importante recordarlo, porque la historia de la crónica es la historia de la memoria. La incorporación de ese ilustre precedente es posterior y, sobre todo, novelesca. Para Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Asturias o Carpentier la novela de caballerías y la Crónica de Indias sí fueron parte de su genealogía como creadores. No es casual que *Cien años de soledad* sea la primera gran novela latinoamericana que tiene forma de crónica (histórica). Es precisamente García Márquez, junto con Rodolfo Walsh, quienes dan a la crónica (periodística) la ambición y la estructura de la novela: de 1955 es la publicación por entregas de *Relato de un naufrago* y sólo tres años más tarde se edita *Operación Masacre*³²⁴.

Los primeros cronistas, los primeros en retratar América, fueron llamados “cronistas de las Indias”, nombre que la generación en actividad en pleno siglo XXI recoge para bautizarse como “los Nuevos Cronistas de las Indias”. Esta generación actual le debe su salud y vitalidad al legado de sus padres legítimos: Poniatowska, García Márquez, Walsh y Martínez. En el norte, en el centro y en el sur del continente americano sembraron la semillas de una expresión que posee una gran fortaleza y cuya voz e influencia se hace audible y poderosa en el siglo XXI.

Si los cronistas del siglo XXI interactúan entre sí de modo natural, propiciados por las bondades que la tecnología aporta a la comunicación, los cuatro intelectuales arriba mencionados fueron solidarios entre sí, en particular Walsh, García Márquez y Martínez, quienes compartieron redacciones y cafés. A pesar de las diferencias ideológicas o de las columnas de pensamiento detrás de las que se los pueda ubicar, existió una estrecha amistad entre el colombiano y el autor de *La novela de Perón*. A su vez, este último fue uno de los periodistas latinoamericanos que denunció la desaparición de Walsh, desde Venezuela, un hecho sobre el cual también se hizo eco García Márquez, quien había conocido al argentino en Cuba. El colombiano pidió desde España a la comunidad internacional el esclarecimiento del hecho. También hay que destacar un capítulo poco conocido y es el encuentro de Poniatowska con quien fuera mujer de Walsh,

³²⁴ J. CARRIÓN, “Mejor que real”, p. 23.

Lilia Ferreyra. Poco después de la desaparición del escritor, Ferreyra pudo exiliarse en México y Poniatowska la entrevistó para difundir con su testimonio las atrocidades que ocurrían en la Argentina en 1977. Existe una solidaridad compartida, una coherencia en el accionar de un grupo de escritores que exigen, justamente, coherencia a sus contemporáneos. A su vez, Poniatowska, inmersa en otros conflictos sociales, coincidió con varios intelectuales de la época, como su amigo Carlos Monsiváis, para narrar desde la no ficción la matanza de Tlatelolco. Es una de las principales voces que clama por la libertad y seguridad de sus colegas en el México actual.

Nótese que la crónica emerge en un contexto violento. Hay en ella un discurso político, pero no partidario o panfletario, sino de denuncia. Lo político reside en el hecho de narrar los abusos del poder. La tarea del cronista era peligrosa, en particular en el caso de Walsh y Martínez. El peligro no convierte a estos narradores en héroes –en particular se ha elaborado un poderoso mito en torno a Walsh– pero sí hay que destacar este emprendimiento y compromiso. Hay similitudes entre los países de América Latina, en su origen, en su historia, en sus procesos cíclicos, en sus prácticas políticas, así como en su inequidad y en sus líderes y prácticas. Estas similitudes se trasladan también a su literatura, a sus intentos desde esta expresión de crear textos con un afán que no solo cumpla la búsqueda de belleza, sino de denunciar y de darle una voz a aquello que se pretende silenciar.

Se recalcan las fechas de la publicación de las obras de estos cuatro narradores porque son previas a un fenómeno que es identificado con el escenario narrativo estadounidense de fines de la década del sesenta. Se suele hablar del Nuevo Periodismo y aparece de inmediato la figura de Truman Capote o de Tom Wolfe, pero ya García Márquez y Rodolfo Walsh habían incursionado en ella algunos años antes. Y lo que es más elogioso aún es que los latinoamericanos no tuvieron demasiado tiempo para pulir su técnica y que significa para ellos un peligro puesto que se enfrentaban de ese modo con el poder político de dos gobiernos autoritarios.

Existe en el oficio del autor de no ficción y del cronista un trabajo minucioso –en algunos casos incluso peligroso, en particular aquellos que hacen periodismo de denuncia– que acude, en primera instancia, a hechos de la historia reciente como inspiración, y, en segunda instancia, a recabar fuentes, testigos, voces y materiales para la construcción de sus textos. Se derrumba de este modo esa imagen del autor encerrado en su dormitorio, aislado del mundo, enredado en disquisiciones filosóficas. Por el contrario, el escritor está en la calle, en aquellos sitios donde la violencia es protagonista, donde hay personas víctimas del sistema y donde el lenguaje de su época se escucha de modo nítido. Sus textos no son panfletos ni párrafos técnicos, sino que la narración es el modo que eligen para dirigirse a sus lectores y para dar acceso a voces ignoradas, acalladas, sin poder.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ LLEGA A UN NUEVO PUERTO

En Colombia, a mediados del siglo XX, recuerda Gabriel García Márquez (1927-2014) en su autobiografía *Vivir para contarla*, la poesía era el género que más seducía a los autores y la expresión más popular de las Letras. Con el seudónimo de Javier Garcés (“que no usaba para distinguirme, sino para esconderme”³²⁵) publicó un joven García Márquez varias poesías bajo la influencia de los versos de Alfonso Reyes, Francisco de Quevedo, Félix Lope de Vega y Federico García Lorca. La novela y el cuento, o, en otras palabras, la narrativa, eran en aquel momento escasamente exploradas en América Latina, como se ha visto en los apartados anteriores. Fueron éstos precisamente, y, contra la corriente y las tendencias expresivas de la época, los géneros que llamaron la atención de García Márquez. En 1948, mientras estudiaba Derecho, publicó tres cuentos en el suplemento literario *El Espectador*, de Bogotá (en septiembre de 1947, “La tercera resignación”; en octubre de 1947, “Eva está dentro de su gato”; y en enero de 1948, “Tubal-Caín forja una estrella”).

La prueba de que mi vocación era sólo de narrador fue el reguero de versos que dejé en el liceo, sin firma o con seudónimos, porque nunca tuve la intención de morirme por ellos. Más aún: cuando publiqué los primeros cuentos en *El Espectador*, muchos se disputaban el género, pero sin derechos suficientes. Hoy pienso que esto podía entenderse porque la vida en Colombia, desde muchos puntos de vista, seguía en el siglo XIX³²⁶.

Existe, por lo tanto, una doble innovación en García Márquez, no solo por explorar la crónica, como se verá a continuación, sino antes, por explorar la narrativa, principalmente, a través del periodismo. Hubo un reportaje en particular que despertó la curiosidad de García Márquez y que le hizo advertir del terreno fértil de estos textos ajenos a la ficción. En su biografía, García Márquez recuerda

³²⁵ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 247.

³²⁶ *Ibidem*, p. 311.

la entrevista del semanario *Sábado* que una joven periodista, Elvira Mendoza (hermana de Plinio Apuleyo Mendoza, quien publicara luego varios libros de recuerdos y conversaciones con García Márquez), le realizó a Berta Singerman, la declamadora argentina, famosa diva de la época, tanto por su talento, como por sus desaires:

Desde la primera pregunta se complació en rechazarlas como tontas o como imbéciles (...) Elvira no escribió el diálogo que había previsto con las respuestas de la diva, sino que hizo el reportaje de sus dificultades con ella. Aprovechó la intervención providencial del esposo, y lo convirtió en el verdadero protagonista del encuentro. Berta Singerman hizo una de sus furias históricas cuando leyó la entrevista. La sangre fría y el ingenio con que Elvira Mendoza aprovechó la necesidad de Berta Singerman para revelar su personalidad verdadera, me puso a pensar por primera vez en las posibilidades del reportaje, no como medio estelar de información, sino mucho más: como género literario. No iban a pasar muchos años sin que lo comprobara en carne propia, hasta llegar a creer como creo hoy más que nunca que novela y reportaje son hijos de una misma madre³²⁷.

Hay que aclarar que cuando García Márquez se refiere a “reportaje” significa que existe una relación o un flujo de comunicación entre un entrevistado y un entrevistador. Luego, a partir de este testimonio, el destinatario del mensaje escribe un artículo periodístico que bien puede ser en estilo directo, indirecto o incluso como monólogo interior, tal como ocurre, por ejemplo con *Relato de un naufrago* (1955). El reportaje es también aquel artículo que escapa a la estructura de la pirámide invertida.

García Márquez relata en *Vivir para contarla* los intentos de su madre y los ruegos de su padre para que no abandonara la Universidad. Para él, que quería ser escritor y que ya tenía un lugar en un medio de comunicación, la vida en la universidad le resultaba más que una pérdida de tiempo: era el desvío de su meta literaria. A su vez, el país atravesaba una severa ola de violencia tras el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán y varias universidades, entre ellas la Nacional, en Bogotá, donde cursaba el segundo año de la licenciatura en Derecho,

³²⁷ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, pp. 317-318.

fueron clausuradas. Se conoce a este ciclo histórico como “La Violencia”, donde las masas populares se empiezan a levantar frente a la minoría conservadora. García Márquez se marcha de la capital, adonde había ido a estudiar, y logra un espacio en *El Universal*, de Cartagena, una colaboración que comienza el 21 de mayo de 1948, con una columna llamada “Punto y aparte”. Su llegada a este diario no podría haber sido más auspiciosa, ya que el mismo director dedicaba unas líneas en sus páginas para referirse a la nueva pluma que se sumaba al equipo editorial. Resulta llamativo que ya en su primera nota publicada –sin título– para este periódico, García Márquez utiliza la primera persona del discurso, en plural, y, a su vez, habla, precisamente sobre personas anónimas en un contexto de violencia e inseguridad jurídica. Escribe bajo las reglas que él mismo crea en ese universo de libertad que le proporciona la no ficción.

Los habitantes de la ciudad nos habíamos acostumbrado a la garganta metálica que anunciaba el toque de queda. El reloj de la Boca del Puente, empinado otra vez sobre la ciudad, con su limpia, con su blanqueada convalecencia, había perdido su categoría de cosa familiar, su irremplazable sitio de animal doméstico. En las últimas noches ya no iban nuestras miradas a preguntarle por el regreso enamorado de aquella voz que nos quedó sonando en el oído como un pájaro eterno³²⁸.

García Márquez se incluye dentro de ese narrador colectivo, en primera persona, el mismo que explorará más adelante en *Crónica de una muerte anunciada*, hay una mirada compartida, un narrador testigo, en definitiva, un cronista.

García Márquez se convierte en un escritor autodidacta. El contacto con el denominado grupo “Barranquilla” fue trascendental para el joven autor y gracias a este encuentro se acercaría más al hallazgo de un estilo propio. Se forma y transforma con las sugerencias de sus amigos escritores y periodistas. Además de admirar la técnica de James Joyce³²⁹ –leería con atención el *Ulises* muchos años después, aunque desde joven se siente inquieto ante la innovación técnica de esta

³²⁸ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeños, obra periodística*, pról. y comp. de Jacques Gilard, Buenos Aires: Sudamericana, 1981, p. 64 (en adelante, *Textos costeños*).

³²⁹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 297.

novela— y la de William Faulker, estudia a Juan Rulfo, a Franz Kafka y a Virginia Woolf³³⁰. Señala Gilard que el encuentro con los miembros del grupo (Germán Vargas, Álvaro Cepeda Samudio y Alfonso Fuenmayor) ocurrió en septiembre de 1948, en el mismo momento en que se había producido un naufragio en el Mar Caribe en un barco de vapor que transportaba al Circo Razzore. Sobre este hecho escribe García Márquez —recopilado en *Textos costeños*— un artículo llamado “El domador de la muerte”:

Un día —mucho antes de que se conociera el naufragio del “Euskera”— Emilio Razzore nos había mostrado en su cuarto de Hotel Colonial las tremendas cicatrices que le relumbraban en la espalda (...) Debo decir que Emilio Razzore es el hombre más tremendamente humano que he conocido. Cuando ya no pudo dudar del naufragio, cuando comprendió la pavorosa realidad de que nada le quedaba sobre el mundo, de que en el fondo del mar, cubiertos por algas verdes de la muerte, reposaban cien años de batalla, se aferró a su último deseo. Quería que uno —siquiera uno de los suyos— sobreviviera al espanto de la tragedia para empezar nuevamente a domesticar cachorros, para rehacer el circo³³¹.

El tema del naufragio aparecerá luego en una de sus obras más famosas donde, nuevamente, pondrá el foco en la proeza de un hombre, solo en la inmensidad, que luchará por sobrevivir.

García Márquez utiliza el seudónimo de Septimus para su columna “La Jirafa” en *El Heraldo*, el diario de Barranquilla, en homenaje al personaje de *La señora Dalloway*³³², el héroe de la Primera Guerra Mundial atormentado por el horror que había vivido en el campo de batalla. “Septimus era una máscara cómoda, un doble periodístico a la vez inasible e identificado, a quien se le podría achacar las fallas de «La Jirafa», pero que le debía a García Márquez todo lo bueno que aparecía bajo su firma ficticia”³³³, escribe Jacques Gilard en el prólogo de *Obra periodística, entre cachacos*, el segundo de los tres volúmenes donde el investigador logra reunir los textos periodísticos del autor colombiano. “La Jirafa”

³³⁰ *Ibidem*, p. 441.

³³¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeños*, pp. 92-93.

³³² *Ibidem*, p. 409.

³³³ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Entre cachacos, obra periodística*, pról. y comp. de Jacques Gilard, Barcelona: Bruguera, 1981, p. 9 (en adelante, *Entre cachacos*).

fue un sitio de gran libertad expresiva para García Márquez, en una época donde la censura pisaba los talones de las redacciones. “La de mi columna firmada revelaba sin duda una posición clara sobre el mal estado del país, y la ignominia de la violencia y la injusticia, pero sin consignas de partido. De hecho, ni entonces ni nunca fui militante de ninguno”³³⁴, escribe el autor colombiano y así se emparenta a otros cronistas y periodistas, como Tomás Eloy Martínez o Elena Poniatowska, y se distancia de otros, como Rodolfo Walsh (quien fue militante de la agrupación armada Montoneros). Quizá la acotación que algunos críticos o conocedores de su obra le podrían realizar es que si bien no militó para ningún partido político mantuvo una estrecha relación con los ideales de la Revolución Cubana y una amistad con Fidel Castro.

De todos modos, en aquel momento de juventud aún no se había producido el despertar de una conciencia social que luego lo identificaría tanto en su ficción, como en la no ficción. Esta vigilia vendría algunos años después con la reacción y los coletazos que traerían la publicación de los artículos que luego se compilarían en forma de libro en *Relato de un naufrago*:

En mis notas de “La Jirafa” me mostraba muy sensible a la cultura popular, al contrario de mis cuentos que más bien parecían acertijos kafkianos escritos por alguien que no sabía en qué país vivía. Sin embargo, la verdad de mi alma era que el drama de Colombia me llegaba como un eco remoto y sólo me conmovía cuando se desbordaba en ríos de sangre³³⁵.

Desde el título de cada columna que publica en el espacio “La Jirafa”, García Márquez evidencia una exploración literaria en cuanto al juego que hace con el lenguaje o la invocación a otras obras literarias (“En busca del tiempo perdido”, “El derecho de volverse loco” o “Doña Bárbara al volante”). Aborda temas diversos como la astrología, la acción y el poder de las *Celestinas* colombianas, las novedades literarias e incluso se atreve a hacer sus apuestas en 1950 sobre el próximo Premio Nobel –le gustaría que se lo dieran a Rómulo Gallegos o a Pablo Neruda– y reflexiona sobre el *Ulises*, Kafka y Woolf. Resulta

³³⁴ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 420.

³³⁵ *Ibidem*, p. 439.

llamativo un artículo titulado “Mientras duerme Ingrid Bergman”, publicado en febrero de 1950, donde indaga en el tema de la vida privada y la invasión a la intimidad de las estrellas de cine. Justamente uno de los textos más emblemáticos del Nuevo Periodismo, del cual se ha hecho mención en el capítulo 2 (“El Nuevo Periodismo: la vigencia de la novedad”), es el de Rex Reed, “¿Duerme usted desnuda?”, sobre Ava Gardner, un reportaje publicado en 1964. Es decir, es probable que algunos exponentes del Nuevo Periodismo desconocieran a García Márquez, pero aquello que se le atribuye a esa generación estadounidense como original ya se había realizado años antes en un medio colombiano.

“La Jirafa” tiene una estructura narrativa diferente a la de la columna política (y como tal con la estructura propia de las mismas, donde los argumentos van reforzando la tesis de la nota). Aparecen allí recuerdos, impresiones, evocaciones escritas en un tono lejano a toda solemnidad, y donde, lejos también de toda neutralidad, opina García Márquez incluso sobre el matrimonio entre Eva Duarte y Juan Domingo Perón, como excusa para hablar del peronismo. Así considera que la gira de la primera dama por Europa fue un acto de “demagogia internacional” y que “Eva se convirtió en una de las mujeres más interesantes del mundo actual, así no compartamos la ideología y los sistemas puestos en práctica por su marido”³³⁶.

En “La Jirafa”, García Márquez habla en primera persona, pero a través del narrador que crea para este espacio, a través de la mención de Septimus como interlocutor, por ejemplo, escribe: “Ya ves, Septimus, que Nostradamus no es tan charlatán como pretenden algunos”³³⁷, o bien de la mención de la jirafa, claro está, con rasgos humanos, como un alias o un pseudónimo. A continuación, dos ejemplos de este uso:

Un tal Dionisio, al parecer, maestro en primitivas astronomías, pero en ayuno de historias en aquel tiempo como ahora de apellido, es el único responsable de que

³³⁶ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeños*, p. 113.

³³⁷ *Ibidem*, p. 129.

la jirafa se encuentre confundida en galimatías aritmético tratando de encontrar la fecha de su cumpleaños³³⁸.

Se me pregunta por qué la jirafa no merodea los lunes y respondo con toda la formalidad exigida por el Padre Astete: “La Jirafa no merodea los lunes porque tendría que ser escrita en la tarde del domingo, lo cual es substancialmente imposible”³³⁹.

En los interminables cafés y encuentros con los miembros de “grupo Barranquilla” nace la voluntad de tener un espacio propio. Juntos diseñan *Crónica*, que contaría con figuras como Álvaro Cepeda, una publicación que logró un éxito inmediato y que se agotaba con cada edición. Precisa en su biografía que salió a la luz el 29 de abril de 1950, con una divisa algo irreverente para la época: “Su mejor weekend”.

Sabíamos que estábamos desafiando el purismo indigesto que prevalecía en la prensa colombiana de aquellos años, pero lo que queríamos decir con la divisa no tenía un equivalente con los mismos matices en la lengua española³⁴⁰.

Jacques Gilard realizó un relevamiento muy completo de todos los artículos periodísticos de García Márquez, pero es imposible abordarlos a todos dado que publicó muchísimas notas anónimas, tal como lo recuerda él mismo en *Vivir para contarla*. Las notas se escribían, muchas veces, entre varias personas de la redacción, como si de un palimpsesto se tratase. Resulta por eso más valioso aún el trabajo de Gilard, quien dedica un apéndice de su recopilación a “reportajes atribuibles a García Márquez”, donde, si bien por el estilo podrían ser suyos, no existe plena certeza de esta propiedad intelectual. De todos modos, este trabajo no pretende ser un recorrido por la obra periodística de García Márquez, sino por su expresión dentro –o en la periferia del género de la crónica– y cómo llega a ella. Este recorrido se señala ya que el autor colombiano tuvo una larga y copiosa carrera en redacciones, una práctica y un ensayo reiterado en el universo de la no ficción, siempre ligado a los autores más prestigiosos de su tiempo. En enero de

³³⁸ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeros*, p. 111.

³³⁹ *Ibidem*, p. 130.

³⁴⁰ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 43.

1954 García Márquez ingresa en *El Espectador*, de Bogotá. Quien lo convoca es Álvaro Mutis para que integre, entre otros espacios, el equipo anónimo de redactores que escriben “Día a día”, la columna donde deja el diario sentada su línea editorial.

García Márquez gana cada vez más espacio en *El Espectador* y además de escribir para la columna “Día a día” y reportajes anónimos³⁴¹ escribe semanalmente varias críticas de cine, en un espacio llamado “El cine en Bogotá”. Quien también da sus primeros pasos en el periodismo en el mundo de la crítica del cine es Tomás Eloy Martínez, en el diario argentino *La Nación*. Así, por ejemplo, escribe García Márquez sobre todos los géneros del séptimo arte, sin prejuicios (melodrama, romance, comedia, cine europeo de autor, western, etc.), y comienza también un coqueteo con esa prensa más vinculada a cuestiones del corazón que a cuestiones de compromiso político o social. Escribe en la era dorada del cine de Hollywood sobre *La princesa que quería vivir*, con Audrey Hepburn, sobre *Mogambo*, con Grace Kelly –luego escribirá una crónica sobre la actriz, una vez convertida en princesa–, *La señorita Julia*, con Anita Bjork, *Cómo pescar un millonario*, con Marilyn Monroe, *Infierno en la tierra*, de Billy Wylder, o *La loba*, con Anna Magnani. Con el ejercicio que le brindan las críticas de cine, asiste un ya virtuoso autor a una escuela dentro de otra escuela mayor llamada periodismo (y que no es otra más que un laboratorio de redacción). García Márquez desmenuza –debe hacerlo por escrito– los elementos de las representaciones que ve, los elementos narrativos, la construcción de aquellos universos posibles, la confección de las tramas y de los personajes. He aquí también una posible influencia de sus narraciones, que cuentan con un gran poder visual, y por ello muchas de sus novelas han sido llevadas al cine.

Hay en su crítica a *La burla del diablo*, de John Huston (1953, estrenada en Colombia en 1954) un dato no menor que merece ser destacado. En esta producción que pareciera no haberle gustado demasiado a García Márquez (“Es

³⁴¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 526.

una película hecha entre compadres, como pasatiempo entre farra y farra, y todo está impregnado de ese estilo disolvente y burlón [...] ³⁴²) aparece un nombre: Truman Capote. Rescata y halaga en la crítica el trabajo de un “joven novelista norteamericano” a cargo del guion: “Truman Capote realizó un trabajo endemoniadamente eficaz, con diálogos más inteligentes que ingeniosos, un poco a lo Bernard Shaw” ³⁴³. García Márquez publica esta crítica en julio de 1954, muchos años antes de que Capote escribiese *A sangre fría*. Intuitivo y generoso en sus palabras, el colombiano advierte el talento en su colega. No es la primera vez que García Márquez escribe sobre el estadounidense. Ya lo había hecho en mayo de 1950, en “La Jirafa”, cuando explora con fascinación el cuento “Miriam”. Elogia el estilo del autor de, por entonces, 23 años, cuya fama de hombre extravagante ya había logrado revuelo internacional (“Las dos únicas cosas que acerca de la personalidad literaria de Truman Capote conozco en concreto son ya suficientes para colocarme a la expectativa de su obra”), pero, al mismo tiempo, García Márquez, que es un lector atento y voraz, y a la vez un periodista con un gran espíritu crítico, desliza que la protagonista de Miriam le recuerda a Jennie, el personaje de otro cuento, escrito por Robert Nathan (“No quiero decir que Truman Capote haya realizado una inteligente labor de piratería sobre la hermosa novela de Nathan” ³⁴⁴).

Pero, ¿había leído Capote a García Márquez cuando escribió *A sangre fría*? No existe en la obra de Capote mención alguna al colombiano. Quien sí menciona a García Márquez, pero de modo un tanto despectivo y no en su faceta como periodista, sino como escritor de ficción –“Nuevo Fabulista”– es Tom Wolfe en el prólogo de *El Nuevo Periodismo* ³⁴⁵.

En este caldo de cultivo variopinto de lecturas –ninguna de ellas eran crónicas periodísticas porque no existía en ese momento algo semejante– y de

³⁴² G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeros*, p. 159.

³⁴³ *Ibidem*, p. 159.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 213.

³⁴⁵ *Cfr.* p. 324.

escribir distintos géneros periodísticos, García Márquez, quien tiene menos de 30 años por entonces, escribe ya sus primeras crónicas. Hay que destacar este hecho porque si bien se señala a lo que luego se llamó *Relato de un naufrago* como la pieza inaugural de la crónica, ya había incursionado el mismo García Márquez tiempo antes en el género. Una de sus primeras crónicas, publicada en febrero de 1954, en *El Espectador*, retrata al carnaval de Barranquilla y la danza típica de “El Torito”.

Barranquilla festeja inmensamente cinco días de Carnaval. Los otros trescientos sesenta son de trabajo intenso, que en el caso de la capital del Atlántico no son sino una manera de esperar intensamente el Carnaval. Mientras va a la fábrica, descarga un barco o cierra una transacción, el barranquillero por nacimiento, por aclimatación o por contagio está deseando secretamente en cualquier época del año que las cosas le salgan bien para tener un buen carnaval³⁴⁶.

Hay en este texto un estilo y una pluma absolutamente novedosa para aquella época. Aparece la voz de un narrador no objetivo que contará la vida y las ilusiones del habitante de Barranquilla. ¿Cuál es el valor noticiable de este Carnaval en particular? No hay demasiado para contar en términos informativos (es decir, comunicar algo que el lector no sabía o que debería saber para su vida cotidiana, de allí que se hable de las noticias como “servicios para el ciudadano”), pero sí para describir y para retratar. Aquí aparece un buen escritor que puede recrear en el papel imágenes vívidas y explicar cómo y por qué se vive esa festividad de ese modo en Barranquilla. No existía por entonces la tecnología ni el espacio que hoy las imágenes tienen en los medios de comunicación (fotos a color, videos, etc.) así que el modo más eficiente de transportar a un lector a otro universo era a través de la palabra.

De modo natural, sin plena conciencia de que esos artículos eran pioneros en un estilo que luego gozaría de tanto prestigio, García Márquez comienza a narrar todo tipo de informaciones e historias. *Narrar*, porque escribe crónicas y no artículos con información fría, bajo la fórmula de la pirámide invertida. Ante la sobreabundancia de artículos similares en otros periódicos— en particular las que

³⁴⁶ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeños*, p.77.

venían de sitios distantes de Bogotá— escritos a partir de cables, García Márquez comienza a escribir *in situ* una serie de artículos —los llama “reportajes”, como se ha mencionado antes— en agosto de 1954 sobre el alud de un volcán en Antioquía, una de las peores tragedias naturales que vivió Colombia y que dejó a varias poblaciones sepultadas. Existe también una responsabilidad gubernamental, ya que los expertos habían advertido tiempo antes las posibles consecuencias que traería en la conducta del volcán el desvío de una carretera, cuya construcción había comenzado 60 años antes. Así publica la primera de una serie de crónicas. A continuación se reproduce el título, la volanta y el primer párrafo (también llamado copete). Se respeta la mayúscula de los dos primeros:

BALANCE Y RECONSTRUCCION DE LA CATÁSTROFE DE ANTIOQUÍA
HACE SESENTA AÑOS COMENZÓ LA TRAGEDIA

Y EL PELIGRO CONTINÚA. LA IMPRUDENCIA, LA SOLIDARIDAD Y LA CURIOSIDAD SUMINISTRARON MEDIO CENTENAR DE VICTIMAS. «NO HACÍAN CASO AL ADVERTIRLES EL PELIGRO», DICE EL PADRE GIRALDO. ALIRIO Y CIRIO CARO, LOS NIÑOS SOBREVIVIENTES.

El lunes 12 de julio, un poco antes de las siete de la mañana, los niños Jorge Alirio y Cirio Caro, de once y ocho años, salieron a cortar leña. Era un trabajo que realizaban tres veces por semana, con un pequeño machete de cachas de cuerno, gastado por el uso, después de tomar el desayuno en compañía de su padre, el arenero Guillermo Caro Gallego, de 45 años. Vivían, con su madre y cuatro hermanos más, en una casa situada junto a a quebrada de «El Espadero», que se desempeña a siete kilómetros de Medellín por la carretera de Ríonegro³⁴⁷.

Ya desde el título (“Hace sesenta años comenzó la tragedia”), el cronista opina, toma una posición. No hay un título neutral, objetivo, como podría ser quizá “Tragedia en Antioquía: hasta el momento se desconoce la cantidad de víctimas”. García Márquez escribe la primera de varias crónicas y, en lugar de precisar datos oficiales —que tampoco existían en ese caos generalizado—, comienza a narrar el modo en que desconocidos vivieron la tragedia. Es decir, se adentra en la intrahistoria. Toma el caso de dos hermanitos que sobrevivieron a toda su familia, que resultó sepultada, para dar cuenta así de las condiciones de vida de una familia tipo de la región, los Caro, de aquel momento en esas coordenadas. Hay

³⁴⁷ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeros*, p. 165.

una narración, datos precisos (“A los 45 de edad, Guillermo Caro Gallego llevaba 12 de ser arenero. Ganaba \$60 semanales vendiendo a \$ 7 el metro cúbico de arena. Con \$ 120 mensuales sostenía a su mujer y seis hijos, y había logrado construir una casa en terreno alquilado, con la esperanza de adquirirlo más tarde”³⁴⁸). La propuesta de García Márquez pareciera ser: si el gobierno no nos va a proporcionar cifras de las víctimas, vamos a reconstruir nosotros, los cronistas, no con datos, sino con historias, las pérdidas.

García Márquez adquiere un estilo único y original que utiliza no solo para contar hechos de actualidad que un diario, por su carácter noticiable, debe publicar (una tragedia, un evento popular, etc.), sino también historias curiosas fuera de la agenda editorial. Crea entonces narraciones cuya materia es la realidad. Así, por ejemplo, en noviembre de 1954 publica “El cartero llama mil veces: Una visita al cementerio de las cartas perdidas”, donde cuenta qué ocurre con las cartas que no llegan a su destinatario (“una oficina donde el disparate es enteramente natural”³⁴⁹).

En la no ficción puede García Márquez explorar el universo de la narrativa y con este estilo escribirá varias crónicas donde se sumerge en la vida de los personajes de las mismas, como lo hace, por ejemplo, en su serie de artículos sobre la región de El Chocó, donde habla una muchacha que trabaja en un hotel. García Márquez reproduce la voz de estos personajes que hasta ese momento habían sido ignorados por los grandes medios: “Nosotros hemos aceptado que nos dejen sin carreteras, que se lleven el platino y todo lo que quieran. Pero no podemos aceptar que nos descuarten y nos echen a los perros”³⁵⁰, dice la habitante de El Chocó.

El clima de inestabilidad política se va reflejando en sus escritos y así dedica otra extensa crónica a contar en mayo de 1955 el drama de 3000 niños

³⁴⁸ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeños*, p.167.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 228.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 211.

huérfanos, desplazados en Villarica, producto de “la Violencia”. Entiende García Márquez que no solo debe tomar una posición, sino que además es su labor contar esas historias, muchas de ellas alejadas del epicentro del poder, es decir, Bogotá.

Es imposible seguir la pista de cada uno de los niños desplazados de la zona afectada. Según informaciones autorizadas, hay tres mil niños huérfanos a consecuencia de la violencia. De todos los niños exiliados de Villarica, el que permanecerá mayor tiempo en el Amparo será Helí Rodríguez, que tiene todavía doce años por delante para disfrutar de la protección del asilo. Aprenderá a leer, a rezar y a cantar. Aprenderá las reglas elementales de urbanidad y los rudimentos de la profesión de fundidor, pero dentro de doce cuando tenga catorce, Helí Rodríguez tendrá que salir a la calle, a ganarse la vida. En esas circunstancias, lo más probable y también lo menos dramático que puede ocurrirle es que se muera de hambre o que un juez de menores lo envíe a una casa de corrección³⁵¹.

García Márquez les da, además de voz, un nombre a estas víctimas y así les proporciona una identidad al sacarlas de la masa, al individualizarlas. Le gustaría, aunque no puede (“es imposible”, dice) contar cada una de las historias detrás de estos huérfanos. Aquellas –muchas– historias que puede contar las pone en un contexto, el contexto de la violencia y de la negligencia del Estado. Comprende pronto el impacto que genera en el lector contar una historia y que no es lo mismo escribir “hay 3000 niños desplazados”, un dato estadístico, que hablar de Helí Rodríguez y de las consecuencias que tendrá sobre él si no se revierte esta situación.

García Márquez no era consciente de la innovación que había creado. Escribe Tomás Eloy Martínez sobre estos años en los que su amigo colombiano, sin proponérselo, estaba dando vida a un género³⁵².

Las grandes crónicas de aquellos años fundacionales nacieron al amparo de una realidad que se iba creando a medida que se la escribía. Estaba a punto de secarse el dique de La Mariposa, y en vez de decirlo así, con esas palabras de álgebra, García Márquez inventaba a un personaje que para poder afeitarse en la ciudad sin agua se mojaba la cara con jugo de duraznos. Se caía a pedazos la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y para no contar la historia como en los telegramas de las agencias de

³⁵¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeros*, pp. 447-450.

³⁵² T. E. MARTÍNEZ, en “Novela significa licencia para mentir”.

noticias, el joven narrador de *La hojarasca* explicaba que, a los hombres de la resistencia, «los días les estaban quedando cortos». Enriquecido por un lenguaje de novela, transfigurado en literatura, el periodismo desplegaba ante los ojos del lector una realidad aún más viva que la del cine.

Delicioso pescado refrito

Hasta 1970, más de quince años después de la publicación de sus primeras crónicas, pareciera que García Márquez no había advertido que había creado un nuevo modo de narrar, en *El Espectador*, de Colombia. Este abordaje de la no ficción lo había realizado dentro del periodismo y dentro de un diario latinoamericano (con los obstáculos de un país violento, burlando a la censura, con un presupuesto limitado, etc.). Tres años después de la publicación de *Cien años de soledad* era un novelista reconocido internacionalmente y en esa fiebre que desata su saga de la familia Buendía y la avidez por autores latinoamericanos en pleno *boom*, la editorial Tusquets le propone reunir en un mismo libro una serie de crónicas, cuyo protagonista era el sobreviviente de un naufragio. Sí hay un “mérito del texto”, como explicita, pero no habla nunca de género o de vanguardia, sino de algo “digno”:

Yo no había vuelto a leer este relato desde hace quince años. Me parece bastante digno para ser publicado, pero no acabo de comprender la utilidad de su publicación. Me deprime la idea de que a los editores no les interese tanto el mérito del texto como el nombre con que está firmado, que muy a mi pesar es el mismo de un escritor de moda. Si ahora se imprime en forma de libro es porque dije sí sin pensarlo muy bien, y no soy un hombre con dos palabras³⁵³.

El reconocimiento de su obra periodística como una producción digna de ser leída con atención –incluso de ser considerada arte– es posterior al éxito de su obra narrativa. En *Los nuestros*, en el capítulo que le dedica Luis Harss a su narrativa apenas aparece una mención a su trabajo como redactor en *El Espectador*. El capítulo comienza con un García Márquez embarrado en algún lugar de México, en Pátzcuaro, acompañado por un equipo técnico de cámaras– una tarea que no es la del novelista– pero no se va a indagar más en este estudio

³⁵³ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Relato de un naufragio*, Buenos Aires: Sudamericana: 1982, p. 13 (en adelante, *Relato de un naufragio*).

sobre su actividad como cineasta (filmaba *Tiempo de morir*, cuyo guion escribe junto a Carlos Fuentes) ni sobre su trabajo como cronista.

Esta no es, hemos visto en el apartado anterior, la primera de sus crónicas, pero sí la más atractiva en cuanto a su universalidad (está ambientada en Colombia, pero no se refiere específicamente a una región, como Villarica o El Chocó, por ejemplo). *Relato de un naufrago* es el nombre que llevan estas crónicas –las 14 que fueron publicadas de modo consecutivo durante dos semanas desde el 5 de abril de 1955– y que se publican en forma de libro en 1970, tres años antes de que Tom Wolfe publicara *El Nuevo Periodismo*. Desde Barcelona, recuerda García Márquez en el prólogo del libro aquellas semanas de 1955 (veinte sesiones de seis horas diarias) en las que Luis Alejandro Velasco le contó su historia en la redacción. Ya en el momento de su publicación estas crónicas fueron un suceso inmediato de ventas para *El Espectador*, recuerda García Márquez también en su prólogo. Los lectores buscaban coleccionar esta historia y se acercaban al diario a comprar las ediciones que les faltaban.

Relato de un naufrago es considerada hoy una pieza pionera y clave en la crónica contemporánea. Quizá como homenaje a los extensos títulos de las cartas y relaciones posteriores al descubrimiento de América, o como *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, García Márquez lo llama *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad y luego aborrecido por el Gobierno y olvidado para siempre*. El relato de los autores sobre el modo en el que encontraron e investigaron las historias resulta a menudo tan interesante como las crónicas mismas. En el prólogo llamado “La historia de esta historia”, García Márquez cuenta la historia de la tripulación del destructor Caldas, de la marina de Guerra de Colombia, que partió desde los Estados Unidos hacia Cartagena de Indias. Luego de cuatro días de búsqueda, tras el naufragio que sufre la embarcación, dan por muertos a todos los hombres. A los diez días aparece en el norte del país un sobreviviente, un naufrago. En *Vivir para contarla*, García Márquez recuerda cómo

desde el diario buscan conseguir un “reportaje” con Velasco, escépticos y reticentes y a publicar boletines oficiales.

García Márquez publicó unas notas previas en el diario –no están incluidas en el libro *Relato de un naufrago*– cuando aparece el naufrago, quien es prácticamente tomado como rehén por el gobierno para evitar que cuente lo verdaderamente ocurrido y le dan instrucciones de aquello que debe decir a los medios afines al gobierno de Gustavo Rojas Pinilla que sí tienen acceso a él. Sin poder entrevistar a la fuente principal, es decir, Velasco, García Márquez, que tenía experiencia en reconstruir historias, acude a narrar la intrahistoria, es decir, aquello que ocurre dentro de la vida del “universo Velasco”, ya para entonces condecorado y convertido en héroe. En “Cómo recibieron la noticia la novia y los parientes del marino Velasco”, García Márquez habla con los familiares y conocidos de Velasco y aparece un vecino del naufrago, un zapatero. Este personaje es importante en tanto el cronista va a indagar desde temprano –lo hará luego en *Crónica de una muerte anunciada*– en el poder del rumor y en las versiones de información que siempre circulan por debajo de las apariencias y de los hechos públicos, en las comunidades. “El zapatero (...) oyó decir a alguien que pasaba por que alguien le había dicho a alguien que lo había oído decir en la radio”³⁵⁴. Luego, también para hablar de la espiral del rumor, siempre con su mirada depositada como periodista en el flujo de la información, escribe: “Dolores de Zipa atravesó la calle y le dio la noticia a su madrastra (...) ya su madrastra conocía la noticia. La conocía todo el barrio y medio barrio había ido a comunicársela”³⁵⁵. García Márquez es, en persona, quien va a comunicarle a la novia de Velasco que seguía vivo. Se incluye como narrador y como testigo: “Cuando a las 6.30 de la tarde un redactor de *El Espectador* la esperó en la puerta

³⁵⁴ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Entre cachacos*, p. 526.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 527.

de la fábrica de confecciones donde trabaja –calle 18 con carrera 7°– para mostrarle la quinta edición de este periódico (...) ³⁵⁶”.

Días después de que Velasco sea la persona más nombrada del país, cuando se empiezan a apagar los ecos de su nombre, contacta el joven marinero a los periodistas de *El Espectador*. La tarea es asignada a García Márquez, quien en su biografía señala que más que “pescado muerto” es “pescado podrido” ³⁵⁷. Es decir, piensa que como ya había sido publicada anteriormente la historia de Velasco en otros medios, esta no suscitaría interés en el público:

El cuento había sido contado a pedazos muchas veces, estaba manoseado y pervertido, y los lectores parecían hartos de un héroe que se alquilaba para anunciar relojes (...) Si venía a nosotros sin que lo llamáramos, después de haberlo buscado tanto, era previsible que ya no tuviera mucho que contar, que sería capaz de inventar cualquier cosa por dinero, y que el gobierno le había señalado muy bien los límites de su declaración ³⁵⁸.

García Márquez acepta la tarea, pero le pide a su editor no firmar las crónicas (“así me preservaba de cualquier otro naufragio en tierra firme” ³⁵⁹). De este modo, de esta determinación nacería entonces, un modo de narrar original, con una reminiscencia remota a Sigüenza y Góngora, pero más aún en los autores favoritos del colombiano (Woolf, Joyce y Faulkner) y en esa técnica que tanto lo conmovía: el monólogo interior. Es decir, dado que las crónicas no llevarían firma. Debería parecer como si el mismo Velasco las hubiese escrito. Juan Villoro, en “Lo que pesa un muerto, la función del narrador en *Crónica de una muerte anunciada*”, destaca la sensación de autenticidad que logra García Márquez en este relato:

No es fácil que un autor de voz levantada, fácilmente reconocible, se sitúe en otra piel para modificar su entonación. *Relato de un naufragio* representó un singular ejercicio de suplantación para Gabriel García Márquez: escribió como si fuera otro ³⁶⁰.

Del mismo modo en el que Poniatowska, como se verá más adelante, es una maestra de la edición, García Márquez toma el extenso relato de Velasco y lo

³⁵⁶ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Entre cachacos*, p.527.

³⁵⁷ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 528.

³⁵⁸ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Relato de un naufragio*, p. 9.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 568.

³⁶⁰ J. VILLORO, *La utilidad del deseo*, p. 229.

pule en lo que él llama “reportaje”. Este hecho luego le traerá complicaciones con los derechos de autor en la década del setenta, ya que si bien había sido García Márquez el “transcriptor” como se presentaba a sus colegas del relato, cuando aparece el libro, Velasco reclamará otro trato y otros derechos a partir de un párrafo, hoy suprimido, en el prólogo que solo aparece en la primera edición:

Hay libros que no son de quien los escribe sino de quien los sufre, y éste es uno de ellos. Los derechos de autor, en consecuencia, serán para quien los merece: el compatriota anónimo que debió padecer diez días sin comer ni beber en una balsa para que este libro sea posible³⁶¹.

García Márquez intuye que el hecho de que se impida hablar con Velasco encierra algo turbio. Ahí estaba la verdadera historia, la intrahistoria oculta de un hecho grave que comprometía al gobierno:

Fue evidente que estábamos en manos de maestros en el arte oficial de enfriar la noticia, y por primera vez me conmocionó la idea de que estaban ocultando a la opinión pública algo muy grave sobre la catástrofe. Más que una sospecha, hoy lo recuerdo como un presagio³⁶².

Este hecho que se ocultaba es que a diferencia de los boletines oficiales que hablaban de una tempestad, el motivo de la tragedia era otro. En el destructor de la Armada se llevaban electrodomésticos de contrabando, comprados por los tripulantes en Estados Unidos. A su vez, el gobierno había ocultado que el destructor no contaba con el equipo necesario (las balsas de emergencias y las provisiones) para que la tripulación pudiese salvarse en caso de un accidente marítimo. Así se evidenciaba la precariedad e inoperancia del gobierno de facto. *El Espectador* logra además publicar una serie de fotos que ilustraban al destructor a la hora de zarpar, con la cubierta atestada de productos tecnológicos.

Hay, según Villoro, en *Relato de un naufrago*, un rasgo distintivo de la extensa obra del autor colombiano, y es la utilización del secreto:

Lo que distingue a esta obra del resto de la producción de García Márquez es el manejo del secreto. De manera sugerente, ese vacío tiene que ver con la voz

³⁶¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 576.

³⁶² *Ibidem*, p. 566.

narrativa: quien pide que leamos y creamos la historia, también pide que desconfiemos de él³⁶³.

Bien comprendió García Márquez que en la crónica aquello que no se dice y oculta es casi tan importante como aquello que se pronuncia en voz alta.

³⁶³ J. VILLORO, *La utilidad del deseo*, p. 232.

Un cronista latino, desde Europa

Como escribe en el prólogo de *Relato de un naufrago*, la repercusión que estas crónicas tuvieron convirtió a García Márquez en una figura más que relevante dentro del periodismo de su país y debió partir de Colombia ante las amenazas reiteradas desde el gobierno dictatorial. *El Espectador* cerró al poco tiempo de que partiera García Márquez a Roma y luego a París. Nunca dejó de escribir y uno de los espacios donde lo hizo fue en la revista venezolana *Elite*, dirigida por Plinio Apuleyo Mendoza, el periodista colombiano que había partido al exilio. Comienza un período de escritura de crónicas de diversos géneros, que van desde política internacional (“A cinco minutos de la Tercera Guerra”) a temas más frívolos. Gran conocedor del cine y de su fauna, por ejemplo escribe “Por fin un heredero para Mónaco”, publicada el 11 de agosto de 1956, donde, a través de un narrador pícaro y con el tono propio de la prensa del corazón, indaga sobre el posible embarazo de Grace Kelly. García Márquez es uno de los sesenta y tres periodistas que esperan a los príncipes Rainiero y Grace Kelly en la Gare de Lyon a su regreso de un viaje de placer:

La aparición de Grace Kelly no tuvo nada de maternal. Vino en el tren azul de Montecarlo, del cual los monarcas en el exilio descenden como actores de cine. Grace Kelly, en cambio, descendió como lo que es: una actriz en exilio. Mientras el príncipe hablaba del nuevo automóvil que piensa comprar, ella –que conoce muy bien las técnicas de las entrevistas relámpago- sacó de apuros a los periodistas.

–Lo único que puedo decir- manifestó- es que el rumor no salió de nosotros³⁶⁴.

Siempre, no importa el universo que aborde en sus crónicas, estará presente la información como un tema complejo en tanto fuente de poder o de especulación, ya sea a través del rumor, de la presencia del periodismo, o de la

³⁶⁴ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Primeros reportajes*, Caracas: Ediciones Capriles, 1990, p. 12 (en adelante, *Primeros reportajes*).

información oficial. Es decir, son crónicas que relatan una historia, pero ninguna de ellas deja de reflexionar sobre la materia sobre la cual se construye.

También aparecen otras preocupaciones propias de la autoría de las crónicas y de textos de no ficción. Así, el 8 de septiembre de 1956, publica “De Gaulle, ¿sí escribió su libro?”, donde se pregunta quién es el autor de las biografías de los líderes y de las estrellas.

La pregunta se planteó a raíz de la publicación de las memorias del general Charles De Gaulle, un libro denso, sereno, atiborrado de revelaciones apasionantes. Pero, además, es un libro extraordinariamente bien escrito. El hombre de la calle, que especialmente en Francia no se chupa el dedo, se resiste a admitir más de dos casualidades al mismo tiempo. Y como es una casualidad admitida que además de buen guerrero, el general De Gaulle es un político hábil, resulta difícil admitir ahora la tercera casualidad de que también fuera buen escritor³⁶⁵.

Hay en este ejemplo un artículo más vinculado con el ensayo que con la crónica propiamente dicha, pero que sirve para comprender sus exploraciones por la no ficción. Así habla de la figura del “nègre litteraire” –hoy más conocida como “escritor fantasma”– un colaborador que realiza un trabajo literario para otra persona o que toma la voz de otra persona, un abordaje al que volverá a mediados de la década del ochenta, con Miguel Littín.

García Márquez también realiza retratos, es decir, aborda un perfil, el relato de una persona de la vida real, con los ingredientes propios de la narrativa. Así cuenta, por ejemplo, la historia del primer ministro británico Harold MacMillan, del magnate Aristóteles Onassis (“Cuando el mundo pierde, sólo este hombre gana”, publicada el 12 de enero de 1957) o del diplomático dominicano Porfirio Rubirosa (“Su nuevo matrimonio es casi una necesidad periodística. Desesperados por que se produzca, los periodistas lanzan bombas de profundidad. Hace algún tiempo se rumoró que se casaría con ZsaZsa Gabor”)³⁶⁶. A algunos retratos los compone con elementos de la crónica, con la reconstrucción de un testigo, aunque no haya

³⁶⁵ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Primeros reportajes*, p. 19.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 35.

logrado hablar con el protagonista de la historia. Un ejemplo de este caso es el de Soraya de Persia.

La hermosa mujer que entró hace dos semanas al hotel Plaza-Athenée de París no podía pasar de incógnito, a pesar del nombre falso y los anteojos oscuros. Vestía un suntuoso modelo Christian Dior, hablaba francés casi demasiado correcto y había sido precedida por veintiocho maletas y doce cajas de sombreros. La pieza número doce le estaba reservada. A pesar de la discreción del hotel, esa tarde se supo qué fue lo primero que hizo la enigmática viajera tan pronto como se encontró sola en su habitación: solicitó una llamada telefónica a Teherán la capital de Persia. Del otro lado del cordón telefónico habló nada menos que el Sha en persona³⁶⁷.

El cine nunca lo abandona y, nuevamente, obtiene de esta expresión elementos para analizar los cruces entre la ficción y la realidad. Le dedica gran interés a una película japonesa que mantenía en vilo a la sociedad puesto que estaba basada en hechos verídicos. Dos ancianos aparecen asesinados en Tokio, en su propia casa en 1951. Fue un crimen brutal y atroz por lo escabroso del mismo y la saña del asesino. La policía pronto detiene a cinco sospechosos y los sentencia a pena de muerte —nótese que *A sangre fría* no resulta, nuevamente, tan original—. Los abogados de los acusados no tienen plena certeza de que hayan sido sus clientes, y sospechan que han sido obligados a confesar un crimen que no cometieron. Entonces, los magistrados, para que la denuncia cobrara mayor dimensión realizan el documental *Sombras en pleno día*. Hay un interés por esta crónica en García Márquez, en particular porque además de contar la historia de estos cinco hombres, se denuncia la corrupción de la policía japonesa de la época.

Allí se cuenta la misma historia que el público japonés conocía, pero se cuenta desde adentro, partiendo de las mismas hipótesis de la policía. Al final se tiene la impresión de que todas las hipótesis han sido destruidas. El autor no descarta la posibilidad de que los cinco muchachos hayan cometido el crimen. Pero demuestra por qué son deleznales los argumentos de la policía (...). La reconstrucción del tiempo es minuciosa, casi microscópica, y el público tiene la impresión de que la policía debió hilar muy delgado para llegar a sus conclusiones³⁶⁸.

³⁶⁷ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Primeros reportajes*, p. 45.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 124.

García Márquez está explorando estos modos de narrar. Está alerta, no solo para comprender cómo se construye un relato lejos de toda omnisciencia, sino que además indaga en el efecto que estos relatos poseen para advertir a la sociedad o para transmitirles un mensaje.

La crónica más famosa de la literatura

El escritor estadounidense Jeffrey Eugenides, ganador del premio Pulitzer por su novela *Middlesex*, destaca la influencia que la literatura de García Márquez tuvo en su obra. Su primera novela, *Las vírgenes suicidas* (1993), está inspirada en *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Ambas, desde antes de la primera línea, ya desde el título, anuncian la tragedia. Entonces, si el lector conoce la intriga, si el lector conoce quién muere y quiénes son los asesinos, como si de una pesquisa policial o psicológica se tratase, es el suspenso el que sostiene la intriga, la necesidad (o el morbo) de comprender por qué ocurre el hecho. La novela de García Márquez es la crónica más famosa de la literatura, aunque no sea una crónica en el sentido más estricto del género (no es la reconstrucción de un hecho verdadero, tal cual ocurrió). Sin embargo, García Márquez realiza un proceso previo de reporteo minucioso para la novela y se inspira en un hecho verdadero. García Márquez encontraba en las noticias un territorio fértil para obtener ideas y estímulos que luego se transformarían en algunas de sus novelas, pero también lo hacía en la vida misma, en los hechos que le ocurrían en su ciudad, en su familia, entre sus conocidos. Recuerda el escritor en *Vivir para contarla* que su madre le escribió a la redacción del diario un breve mensaje: “Mataron a Cayetano”. La víctima era Cayetano Gentile, un amigo de la familia, un médico que vivía en Sucre, cuya madre era la madrina de un hermano del escritor. Los asesinos del doctor eran los hermanos de la mujer con la que estaba saliendo. Ahí había una historia y la posibilidad, a través de este relato, de hablar de la responsabilidad colectiva, de revivir *Fuenteovejuna* en el Caribe, en pleno siglo XX. “Muchos de los que estaban en el puerto sabían que a Santiago Nasar lo iban a matar (...) Nadie se preguntó siquiera si Santiago Nasar estaba prevenido, porque a todos les pareció imposible que no lo estuviera”³⁶⁹, dice el narrador. Si la muerte o, mejor

³⁶⁹ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona: Bruguera, 1981, p. 35 (en adelante, *Crónica de una muerte anunciada*).

dicho, el crimen estaba anunciado, ¿por qué nadie hizo nada para evitarlo? Si el crimen estaba anunciado, ¿por qué la víctima no evitó la muerte? Si el crimen estaba anunciado, ¿dormía la Justicia? ¿Cuántas muertes estaban anunciadas en Colombia por entonces? Es decir, se cuenta una intrahistoria, la del crimen de Santiago Nasar, pero a su vez, se inserta dentro de un contexto amplio y complejo que es el clima de la llamada “Violencia” que se vive en el interior de Colombia, así como en las entrañas de una sociedad donde el honor era una cuestión que se dirimía con la sangre.

Mi reacción inmediata fue de reportero. Decidí viajar a Sucre para escribirlo, pero en el periódico lo interpretaron como un impulso sentimental. Y hoy lo entiendo, porque desde entonces los colombianos nos matábamos los unos a los otros por cualquier motivo, y a veces los inventábamos para matarnos, pero los crímenes pasionales estaban reservados para lujos de ricos en las ciudades. Me pareció que el tema era eterno y empecé a tomar datos de testigos, hasta que mi madre descubrió mis intenciones sigilosas y me rogó que no escribiera el reportaje. Al menos mientras estuviera viva la madre de Cayetano, doña Julieta Chimento³⁷⁰.

Cuenta también García Márquez que quiso escribir la historia de modo inmediato, pero además de hacerle caso a la promesa de su madre (la novela se publica dos años después de la muerte de doña Chimento y treinta después de ocurrida la muerte) buscaba un modo original y novedoso de contar una crónica de un pasado ya bastante lejano —una paradoja en términos periodísticos, porque la crónica busca hablar del presente o de un hecho que tenga repercusión en el momento en que se publique—. García Márquez elige entonces transformar a Cayetano en Santiago Nasar, es decir, convierte en ficción a alguien de la vida real; Sucre toma el nombre de Macondo; los hermanos Chica serán llamados Vicario; doña Chimento se rebautiza como Plácida Linares. Es un procedimiento similar al que luego realizará Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón*, pero, claro está, con un personaje público e histórico. Una entrevista que Ernest

³⁷⁰ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 461.

Hemingway da a *The Paris Review* inspira a García Márquez a tomar este camino³⁷¹.

En *Crónica de una muerte anunciada* aparecen ya en el primer párrafo, los principales elementos del género: existe un narrador en primera persona y la voz de un tercero que colabora para reconstruir un hecho, un testigo que conoce bien aquello que narra, aquel universo o aquel personaje clave del relato. También están presentes elementos informativos, datos duros, que debe incluir la crónica, aunque no en el primer párrafo, puesto que elude la pirámide invertida. Sin embargo, García Márquez los utiliza, pero diluidos en un relato. Así aparece *quién* (Santiago Nasar), *qué* (es asesinado), *cuándo* (el día lunes, el día que llega el obispo). La pregunta por el *dónde* es resuelta poco después (en Macondo) y el motivo o el por qué es aquello que el lector deberá comprender. El narrador busca reconstruir con exactitud los últimos pasos, el día previo a la muerte de Santiago Nasar y para eso utiliza horarios precisos (“se levantó a las 5.30” o “eran las 6.05”³⁷²) y aporta datos como la pistola que utilizaba Santiago Nasar, cómo vestía y los gastos de la boda anterior al crimen.

El cronista utiliza los testimonios de varios testigos (la madre de la víctima, la cocinera de los Nasar y su hija llamada Divina Flor, la valiente Clotilde Armenta, una vendedora del pueblo, entre otros) y construye, a través del diálogo entre comillas o en estilo directo, un texto polifónico, de múltiples perspectivas. No solo expone en un texto en forma de trama su reporteo, sino que describe su tarea: “En el curso de las indagaciones para esta crónica recobré numerosas vivencias marginales, y entre ellas, e recuerdo de gracias de las hermanas de Bayardo San Román (...)”³⁷³. Además utiliza este cronista sus propios recuerdos: “Yo lo vi en su memoria”³⁷⁴ o “Yo conservaba un recuerdo muy confuso de la fiesta antes de que

³⁷¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, p. 462.

³⁷² G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Crónica de una muerte anunciada*, pp. 9-10.

³⁷³ *Ibidem*, p. 72.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 15.

hubiera decidido rescatarla a pedazos de la memoria ajena”³⁷⁵. El cronista está muy cerca del García Márquez de carne y hueso, ya que hay huellas autobiográficas en el texto. Una de ellas es la presencia de un personaje secundario, Mercedes Barcha, a quien el narrador le propone matrimonio en la novela (el encuentro entre quien fuera luego esposa del escritor, por entonces de 14 años, y el narrador, un joven, existió en la vida real, tal como lo señaló varias veces el autor)³⁷⁶.

El cronista es subjetivo. Nunca oculta la amistad que tenía con la víctima y, a pesar, por ejemplo, de que en la crónica Divina Flor, una adolescente, cuenta el acoso de Santiago Nasar hacia ella, el narrador lo describe como alguien “alegre y pacífico, y de corazón fácil”³⁷⁷. Hay emoción en sus recuerdos, nostalgia y también piedad.

En esta obra sobre la “depredación del amor”, sostiene Juan Villoro, García Márquez pone de manifiesto y dicta cátedra sobre aquella estructura que consideraba crucial debía tener un personaje: vida privada, vida pública y vida secreta³⁷⁸.

Crónica de una muerte anunciada es también una radiografía de una sociedad, que se sienta a ver cómo un crimen está por cometerse, que nada hace –la mayoría– por impedirlo. “La otra noticia reprimida alcanzó su tamaño de escándalo”³⁷⁹, dice el narrador y precisa quién sabía que un crimen estaba por cometerse: el carnicero Faustino Santos, Hortensia Baute, Flora Miguel, y hasta el párroco de Macondo. Además de la historia de la tragedia de Santiago Nasar, el detonante de este relato, el narrador describe una sociedad y cómo actúa este entramado cuando una injusticia está por cometerse. Así emergen héroes, o las voces que se oponen a una manada, y también un colectivo que se masifica y que

³⁷⁵ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Crónica de una muerte anunciada*, p. 71.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 49.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁷⁸ J. VILLORO, *La utilidad del deseo*, pp. 238-244.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 38.

mata con la indiferencia. Hay dos asesinos en esta novela, autores materiales de un hecho, pero lo que señala el cronista es que hay también otros modos de cometer un crimen y este ocurre con el silencio.

Sus últimas crónicas

García Márquez, maestro de la entrevista, también escribe un libro, quizá de los menos conocidos de su producción, no por eso menos interesante: *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986). El escritor entrevista al director de cine, sobre quien pesó la prohibición de volver a su país durante la dictadura de Augusto Pinochet, pero, que sin embargo, regresó al país, de modo clandestino, como lo indica el título, ayudado por un grupo de personas para que filmara un documental. García Márquez lo entrevista en España y va a contar esta peligrosa epopeya³⁸⁰:

El estilo del texto final es mío, desde luego, pues la voz de un escritor no es intercambiable, y menos cuando ha tenido que comprimir casi seiscientas páginas en menos de ciento cincuenta. Sin embargo, he procurado en muchos casos conservar los modismos chilenos del relato original y respetar en todos el pensamiento del narrador, que no siempre coincide con el mío.

Es decir, García Márquez utiliza en este libro el mismo procedimiento que tres décadas antes había utilizado para esa serie de crónicas que se llamaron luego *Relato de un naufrago* (también había trabajado de este modo en 1690 Carlos Sigüenza y Góngora para escribir *Infortunios de Alonso Ramírez*). Son varias y largas entrevistas en las que García Márquez escucha en primera persona el relato del protagonista de la hazaña para luego narrar, también en primera persona, ese mismo relato, ordenando el caos propio del discurso oral, construyendo una narración. En el prólogo del libro recuerda García Márquez que “el interrogatorio” a Littín se extendió durante una semana, en largas jornadas, y que la grabación duraba 18 horas y especifica que se trata de un “reportaje”, por el modo de abordar al entrevistado, pero hace una aclaración porque no se trata de un reportaje común y corriente: “Es la reconstitución emocional de una aventura

³⁸⁰ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Barcelona: Plaza & Janes, 1990, pp.8-9 (en adelante, *La aventura de Miguel Littín*).

cuya finalidad última era, sin duda, mucho más entrañable y conmovedora que el propósito original y bien logrado de hacer una película burlando los riesgos del poder militar”³⁸¹. Del mismo modo que en *Relato de un naufrago* aparece la voz de Velasco, en este libro aparece la voz de Littín.

La complejidad de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* reside en el hecho de que esta es una crónica sobre otra crónica, o, en otras palabras, la cocina y el trasfondo de algo mucho más peligroso que una investigación. García Márquez no abandona en este libro las intrahistorias de muchos chilenos, y así, por ejemplo, recoge el testimonio de un minero (que se lo cuenta a Littín para la confección de su documental). En esta crónica hay una mención explícita sobre la crónica que aparece mencionada como un género necesario para narrar estos universos (“En el siglo pasado, el escritor chileno Baldomero Lillo describió las minas y la vida de los mineros con todos sus detalles, y todavía su crónica parece actual”³⁸²). A su vez, hay una ficción que se construye –la identidad y la personalidad de Littín, con otra apariencia y otro nombre y los falsos avisos publicitarios que allí se rodarían– en una realidad.

García Márquez regresa luego a la no ficción con *Noticia de un secuestro* (1995), el relato sobre una mujer que había sido secuestrada por un cártel de narcotráfico. El estímulo para escribir el relato llega al autor del mismo modo que en *Relato de un naufrago*, es decir, cuando la propia protagonista, Maruja Pachón, y testigo del hecho le propuso escribir su experiencia (a diferencia de otras crónicas previas donde era García Márquez quien acudía a los entrevistados). Fue en esa empresa donde advirtió que aquel secuestro se insertaba dentro del marco de un secuestro colectivo. Las páginas de este libro revelan el *modus operandi*, así como la complicidad de algunas autoridades, con el narcotráfico en la década del noventa.

³⁸¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ *La aventura de Miguel Littín*, p. 9.

³⁸² *Ibidem*, p. 98.

En este momento García Márquez es un Premio Nobel de Literatura, un autor consagrado, y no un periodista a quien, como en *Relato de un naufrago*, le exigen escribir el reportaje. En los anexos a este trabajo aparece una entrevista realizada a Héctor Abad Faciolince, uno de los mayores cronistas latinoamericanos, donde reflexiona sobre la crónica, pero resulta interesante la opinión de este último sobre *Noticia de un secuestro*. Abad Faciolince criticaba, cuenta en la entrevista, que en el libro no había demasiado cuidado en corroborar los datos –a pesar de que en el prólogo García Márquez menciona a sus dos colaboradores que lo ayudaron en la tarea– y que además el libro contenía muchas faltas de ortografía.

Pero mi punto era que él no había sabido contar un asesinato de Pablo Escobar; el asesinato de uno de sus abogados, Guido Parra, que vivía en el mismo edificio donde vivía mi madre. Por esa casualidad yo sabía exactamente cómo había sido su muerte. Los Pepes (perseguidos por Pablo Escobar), habían ido por él a la casa, tumbando la puerta con una almádana e inmovilizando a los porteros. Su hijo de 16 años quiso oponerse al secuestro del padre, y entonces se los llevaron juntos. Torturaron al hijo frente a él, para que confesara no sé qué cosas. Mataron a su hijo frente a él; y luego lo mataron también a él. No era una buena persona; pero su final fue atroz, y García Márquez no lo había contado bien.

En su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura (tal como luego lo hará Poniatowska cuando reciba el Cervantes), García Márquez comienza por invocar a los cronistas de Indias quienes escribieron los primeros testimonios de un universo fantástico, fascinados por el exotismo de ese Nuevo Mundo. Cinco siglos después, el autor colombiano destaca esta labor y también el papel y el don de la crónica un género que por entonces, en 1982, –y hoy, en el siglo XXI, también– se ha dedicado a contar la violencia de este mismo continente.

RODOLFO WALSH, UN CRONISTA PERSEGUIDO POR SU CONCIENCIA

Rodolfo Walsh se anticipó a los que creemos que estamos haciendo ahora con la crónica el gran invento nacional.

LEILA GUERRIERO³⁸³

“–Hay un fusilado que vive.”

Rodolfo Walsh era asiduo concurrente de un café en la ciudad argentina de La Plata cuando, el 18 de diciembre de 1956, una noche de verano, frente a un vaso de cerveza y a un tablero de ajedrez escuchó esa frase. Por entonces, el peronismo estaba proscripto y el general Pedro Eugenio Aramburu era la cabeza del gobierno *de facto*. Walsh supo que esa declaración contundente en ese oxímoron lingüístico se refería a los sucesos en los que, seis meses antes, un grupo de militares peronistas, liderados por el teniente Juan José Valle, habían intentado un contragolpe para recuperar el poder. El escritor, que estaba en ese mismo bar la noche de la sublevación el 9 y 10 de junio, en pleno invierno, fue testigo del caos y de la violencia que se vivía en las calles, los disparos incesantes, los militares en la azotea y en particular recordó la voz de un hombre que agonizaba: “Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: «Viva la patria», sino que dijo «No me dejen solo, hijos de puta»”³⁸⁴.

A partir de esas palabras, Walsh comienza a investigar aquello que se llamó “Operación Masacre”, las órdenes y el procedimiento que dictó el gobierno de Aramburu para fusilar a los sublevados peronistas. En este marco ocurrió una matanza en los basurales de José León Suárez, en los suburbios de la ciudad de Buenos Aires, donde un grupo de civiles fue brutalmente reprimido. Walsh parte de un dato –la existencia de un sobreviviente llamado Juan Carlos Livraga– y a

³⁸³ L. GUERRIERO, “Entrevista a Leila Guerriero”, edición digital sin paginación.

³⁸⁴ Rodolfo WALSH, *Operación Masacre*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006, p. 18 (en adelante, *Operación Masacre*).

partir de él comienza a construir los hechos de aquella noche. Acude a las voces, a esas fuentes, y así puede tejer lo ocurrido y denunciar este hecho aberrante. Un grupo de personas miraba una pelea de boxeo en el barrio de Florida, en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. Tres de ellos eran militantes peronistas. Un comando militar detiene a todos en busca de colaboradores de la revuelta de Valle, los secuestra, los lleva a un descampado y los fusila. Mueren cinco de ellos y el resto logra sobrevivir y contar su historia a Walsh.

Oswaldo Bayer escribió “la conciencia es su musa” para referirse a Walsh. Antes de sumergirse en esta investigación era un periodista dedicado más a temas culturales que políticos (escribía en el suplemento de humor Gregorio, de la revista *Leoplán*, ya que tuvo una incursión en este tono humorístico, y en la revista *Vea y Lea*. Se produce en este momento el despertar de su compromiso político y social. Este ocurre en ese mismo momento en el cual se disponía a dedicarse a su proyecto de escritor de ficción, con una vida sin sobresaltos ni peligros:

¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo.

La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. Pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba³⁸⁵.

Walsh comienza a reconstruir los hechos a través de lo que denomina “los suburbios cada vez más remotos del periodismo”, en cuanto al tema en aquella época y también al procedimiento³⁸⁶. En primera persona y sin ningún tipo de aspiración erudita, expresa también en el prólogo: “Ésa es la historia que escribo en caliente y de un tirón”³⁸⁷. Además incluye las técnicas de la investigación periodística y de los elementos del género policial que tan bien conoce (el enigma

³⁸⁵ R. WALSH, *Operación Masacre*, p. 18.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 20.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 20.

y el suspenso). Esta crónica se publica en 1957 con la urgencia por encontrar a los culpables materiales e ideológicos de aquella matanza, así como también por denunciar los mecanismos sistemáticos de tortura que se llevaban a cabo en las comisarías argentinas durante la dictadura de Aramburu.

En los tribunales, el caso Livraga ha seguido un curso lamentable. Los viejitos de la Corte Suprema de Justicia –dóciles al gobierno– han pasado la causa al Tribunal Militar que la reclamaba (...) Ignoro lo que decidirá el Tribunal Militar, pero me parece evidente que sólo tiene autoridad para castigar al jefe de policía de la provincia, y no para reparar los daños causados: es decir, indemnizar a los sobrevivientes y a los familiares de los muertos. Y aún ese castigo es más que problemático: entre bueyes no hay cornadas... Entretanto, el jefe de policía sigue en su puesto, impávidamente protegido por Aramburu. *But I'll get him sooner or later*³⁸⁸.

La preocupación y el norte que priman en esta novela-testimonio de Walsh son los de la denuncia. Las descripciones e historias secundarias, aquellas que no provienen de testigos o de sobrevivientes, no colaboran para brindar aquel testimonio contundente sobre los abusos del Estado. Walsh narra los hechos específicos de una acción comandada por el gobierno *de facto*. Denuncia y quiere presentar pruebas no solo para que la sociedad conozca estos abusos, sino para que la Justicia intervenga (por eso la tercera parte de esta crónica se llamará “La evidencia”). La investigación y la existencia de documentos concretos que aporta Walsh y que se citan en *Operación Masacre* son cruciales para que la denuncia cobre luego una instancia superior. La voz oficial se cuestiona de modo constante. Walsh, como narrador, interviene y abandona toda objetividad: “La versión que da Fernández Suárez sobre el caso particular de Livraga es simplemente pueril. Pretende hacer creer que no se lo fusiló”³⁸⁹.

La historia nace a partir de esa frase que escucha el escritor por casualidad, a la que Walsh asalta con la “actitud de un cazador”, en términos de Martín Caparrós. Así, se sumerge durante un año en un proyecto que busca reconstruir

³⁸⁸ Rodolfo WALSH, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007, p. 32 (en adelante, *Ese hombre*).

³⁸⁹ R. WALSH, *Operación Masacre*, p. 138.

esos hechos en José León Suárez en una tarea doblemente peligrosa: investigar en el marco de una dictadura y publicar luego aquella investigación. Tiene que lidiar con innumerables obstáculos que se desprenden, por un lado, de la peligrosidad de los relatos, y, por el otro, de la complejidad de su original proyecto de no ficción. A diferencia de la mayoría de las fuentes que aparecen en las crónicas, voces marginales que ansían ser escuchadas y retratadas, Walsh debe convencer a sus entrevistados:

–El señor que ustedes buscan –nos dice–, está en su casa. Les va a decir que no está, pero está.
–¿Y vos sabés por qué venimos?
–Sí, yo sé todo.
Bueno, Casandra³⁹⁰.

Operación Masacre no solo sienta un precedente en América Latina, sino también en la historia de la novela de no ficción, publicada ocho años antes que *A sangre fría*, de Truman Capote. Es cierto que Walsh no tuvo la difusión internacional de Capote, quien además escribía sobre los hechos de Holcomb con la certeza de que ese relato sería publicado luego. Walsh había incursionado antes que Capote en este género, quizá más de modo inconsciente, antes que buscando romper con una forma preestablecida o explorando una nueva expresión, apremiado por la urgencia. Algunos intelectuales consideran que Walsh no cinceló en *Operación Masacre* párrafos de fina literatura, en comparación con Capote, por ejemplo, quien tuvo años para escribir, mientras que, además su investigación en el condado sureño no le deparaba peligro alguno. *Operación Masacre* necesitaba ser publicada cuanto antes para denunciar los abusos de Aramburu.

Walsh advirtió el valor y la experiencia que el periodismo le podría brindar a sus textos. Escritor y periodista, y no necesariamente en ese orden, sin desprestigiar a una profesión sobre la otra, pero comparando las posibilidades que ambas le brindaban ante hechos de extrema complejidad y violencia, advirtió

³⁹⁰ R. WALSH, *Operación Masacre*, p. 23.

algunas herramientas de la no ficción y con esta lógica escribió sus crónicas famosas. En 1969 reflexiona en una entrevista³⁹¹ y se refiere a esa novela que siempre estuvo en sus planes escribir:

Cuando escriba una novela es que recogeré en ella parte del material, del espíritu de la denuncia de mis libros anteriores. Durante años he vivido ese vaivén entre el periodismo y la literatura, y creo que se alimentan mutuamente: para mí son vasos comunicantes. Creo que en mis notas sobre los frigoríficos o los obrajes, por ejemplo, los contactos que hice implicaban posibilidades literarias futuras, al margen de que confirmaban mi militancia política.

-¿Por qué no escribió entonces una novela?

De alguna manera una novela sería una representación de los hechos, y yo prefiero su simple representación. Además, uno no escribe una novela sino que está dentro de ella, es un personaje más y la está viviendo. A mí me parece que los fusilamientos y la muerte de Rosendo García tienen más valor literario cuando son presentados periodísticamente que cuando se los traduce a esa segunda instancia que es el sistema de la novela.

En estas respuestas se evidencia que entiende que la realidad puede ser leída e interpretada con las mismas herramientas y lógica que una novela: personas/personajes; testigo/narrador; hechos verdaderos/representación. Pareciera que en ese cruce de umbral de la realidad a la ficción se perdiese, al menos en el contexto de la denuncia a la violencia política, una esencia que Walsh no está dispuesto a perder.

Antes que escritor, Walsh fue un gran lector, aunque terminó el instituto casi por obligación de su primera mujer, maestra de escuela. Era también un gran conocedor del mundo editorial (trabajó muchos años en Hachette) en todas sus facetas, desde traductor, corrector de pruebas de imprenta, hasta editor y antologista (*Diez cuentos policiales argentinos*, de 1953, y *Antología del cuento extraño*, de 1956). Entre sus lecturas y favoritos estaban Raymond Chandler y Dashiell Hammett (a quien tradujo), las figuras emblemáticas del policial negro. Prima en él, como en varios de sus contemporáneos, no solo en América Latina (así también lo contaba Tom Wolfe, en *El Nuevo Periodismo*) la ilusión de

³⁹¹ Martín CAPARRÓS y Eduardo ANGUITA, *La Voluntad, una historia de militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires: Planeta, 2013, p. 318 (en adelante, *La Voluntad*).

embarcarse en la escritura de una novela. La ficción y la narrativa eran consideradas el camino de una expresión “burguesa”, el sendero de prestigio de las Letras de su época en contraposición con el proyecto revolucionario (la no ficción, el periodismo y la política). Pero el problema no se limitará solo a una dicotomía puesto que habrá novelistas que también defenderán sus ideales revolucionarios, como es el caso de Julio Cortázar, pero que, sin embargo, sus colegas argentinos desdeñarán por no combatir desde la Argentina.

Walsh es un pionero literario y también un visionario. Bayer sostiene que *Operación Masacre* es el gran grito de alerta de lo que ocurriría luego en la Argentina, el preludio de la tragedia de lo que vendrá después, el germen de violencia que alcanzaría su cumbre en la dictadura militar argentina 1976-1983. Incluso la adaptación cinematográfica de la novela en 1972 (filmada en la clandestinidad por Jorge Cedrón) funciona como un preludio a la dictadura militar de Jorge Rafael Videla. Walsh logra encontrar a ese “fusilado vivo”. Tras conversar con él, y de reconstruir su relato, empieza a confiar en este hombre. Walsh, lector y escritor de policiales, es un gran sabueso de la verdad humana. Así comienza un ejercicio más que periodístico, una tarea peligrosa en la que denunciará esta iniciativa salvaje.

Existe, como en *Relato de un naufrago*, de García Márquez, esa oportunidad periodística que tanto el argentino como el colombiano saben detectar de inmediato cuando se encuentran con el sobreviviente de una tragedia. A su vez hay, tanto en los hechos del Caribe como en los bonaerenses, un relato apasionante para ser contado, un valor no solo en la trama, sino que además una denuncia para ser realizada y esta se lleva a cabo a través de voces populares que critican los abusos de un gobierno.

Para Ana María Sánchez el prólogo de *Operación Masacre* es la clave para entender, en ese breve relato, los elementos del género, condensados en ese texto previo a la novela. La investigadora hace hincapié en la primera persona del narrador, donde surgirá la figura del “narrador-periodista-detective”:

Él condensa múltiples funciones: narra, construye, investiga, acusa e intenta reparar la injusticia; se expande —en una especie de apoteosis o “inflación” del sujeto— y sostiene, como un hilo conductor, la narración, la búsqueda “de una verdad oculta”. En tanto duplica y “ficcionaliza” al autor real, es un eje por donde se cruzan todas las referencias: remite a la investigación del periodista Walsh, pero en él se superponen y fusionan elementos de códigos literarios, especialmente del policial³⁹².

Walsh acude a un narrador en primera persona, tanto en singular como en plural: “Si en algún lugar de este libro escribo «hice», «fui», «descubrí», debe entenderse «hicimos», «fuimos», «descubrimos»³⁹³. Se refiere a su colaboradora Enriqueta Muñiz, una periodista de 22 años a quien le dedica la novela. Muñiz había llegado a la Argentina algunos años antes con sus padres, escapando de Francisco Franco. El escritor cambió su modo de vida para investigar y entrevistar a los sobrevivientes de la masacre, así como a los familiares de las víctimas. Walsh adoptó la identidad de Francisco Freyre (esta es la principal, una de las tantas, porque también se hace pasar por el primo de una de las víctimas, por ejemplo, para poder escuchar el testimonio que aquel hombre le brinda al juez), usó documentos falsos, se mudó a otra casa y comenzó a llevar un arma consigo.

Los personajes de Walsh habitan en la periferia de la civilización, lejos de los organismos oficiales y del poder político, lejos de la “historia oficial” y de las historias que aborda el periodismo de su tiempo. El narrador se sumerge en aquel mundo con una mirada piadosa hacia los sobrevivientes —no es neutral— y lo hace en el imperio hegemónico de la pirámide invertida en el periodismo internacional como único modo de contar una historia en las redacciones. Traza pinceladas de una clase media trabajadora, donde, por ejemplo, describe “una casa limpia, sólida, discretamente amoblada, una casa donde puede vivir bien un obrero”³⁹⁴ o

³⁹² Ana María AMAR SÁNCHEZ, “El género no ficción: un campo problemático”, en *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

³⁹³ R. WALSH, *Operación Masacre*, p. 21.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 33.

“Florida, sobre el F.C. Belgrano, está a 24 minutos de Retiro. No es lo mejor del partido de Vicente López, pero tampoco es lo peor”³⁹⁵.

El recurso de la polifonía es evidente en *Operación Masacre*. Walsh no acude a él con un afán estético, sino que es necesario, para contar esta historia, hablar con “sobrevivientes, viudas, huérfanos, conspiradores, asilados, prófugos, delatores presuntos, héroes anónimos”³⁹⁶. En el texto coral de Walsh las voces provienen de la masa. No hay un héroe que se destaque por encima de los demás personajes (a diferencia de cómo ocurrirá luego en *¿Quién mató a Rosendo?*). Los primeros capítulos llevan nombres propios de las víctimas fatales (Carranza, Garibotti, Carlitos Lisazo, Vicente Rodríguez y Brión). Cada capítulo posee un narrador específico, sin embargo, sus voces funcionan como un personaje colectivo, el pueblo, contra el cual se cometen estos abusos. Walsh, con sus notas e investigación, ingresa en las casas de estas personas, en sus actividades, en sus vidas y les da una voz y un espacio donde expresarse y donde denunciar:

[Walsh posee] una escritura cuya gestualidad dominante es comunicar aquello que ha permanecido obliterado, no dicho, y que Walsh traduce, transformando la impunidad en denuncia de modo tal que en ese traslado no se pierda nada sino que se recupere lo borrado con mayor fuerza que la que ponen en juego voluntades implicadas en el olvido. El escritor Rodolfo Walsh ha sido capaz de traducir experiencias que no le pertenecieron, a tal punto que sus textos son cifra de series históricas más que revelaciones sobre determinados hechos puntuales³⁹⁷.

Walsh busca algo diferente a la precisión. No trabaja con datos, sino con vidas. No quiere escribir “muchos muertos” o “masacre”, sino que busca el testimonio en primera persona de los sobrevivientes, contar cada historia individual:

³⁹⁵ R. WALSH, *Operación Masacre*, p. 36.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 24.

³⁹⁷ Roberto FERRO, “Prólogo”, en *Caso Satanowsky*, de Rodolfo Walsh, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2010, p. 341 (en adelante, “Prólogo”).

Dieciséis huérfanos dejó la masacre: seis de Carranza, seis de Garibotti, tres de Rodríguez, uno de Brión. Esas criaturas en su mayor parte prometidas a la pobreza y el resentimiento, sabrán algún día –ya saben– que la Argentina libertadora y democrática de junio de 1956 no tuvo nada que envidiar al infierno nazi³⁹⁸.

Hay una constante referencia a esta oralidad, un cronista que recoge estas voces y a su vez, los matices de lo que se dice y el modo en el que se dice. Por ejemplo: “–Vino a sacármelo. Para que me lo devolvieran muerto– recordará Florinda Allende con rencor en la voz”³⁹⁹ o “«–¿Usted es analfabeta?»– preguntó despectivamente”⁴⁰⁰.

Para Walsh no bastaba sólo con escribir el texto, sino que era necesario publicar la crónica, que este libro estuviera en la calle para que esta denuncia cobrara una entidad visible y permanente, para rescatarlo del olvido. “Pero sucede que creo, con toda ingenuidad y firmeza, en el derecho de cualquier ciudadano a divulgar la verdad que conoce, por peligrosa que sea”⁴⁰¹, escribe Walsh en la introducción de la primera edición, en marzo de 1957. Fue la revista *Mayoría* quien le dio el espacio para publicar este texto combustible, con el subtítulo *Un libro que no encuentra editor*, en entregas, desde mayo hasta julio de 1957. Ese mismo año apareció el libro completo, con una portada ilustrada por “Los fusilamientos del 3 de Mayo”, de Francisco Goya.

Bayer escribe en 2006 que a Walsh lo llamaban “el anti-Borges” y que era considerado un escritor menor en su época. Crear escenarios dicotómicos resulta siempre un modo simplista de entender una realidad compleja y cambiante. La oposición se manifiesta en dos ideologías antagónicas (Borges era antiperonista y Walsh fue peronista años después de escribir *Operación Masacre*, a pesar de su crítica y recelo desde el origen de este movimiento hasta el fin del segundo gobierno). A su vez, Walsh no quería ser Borges, ni viceversa, y ninguno de ellos

³⁹⁸ R. WALSH, *Operación Masacre*, p. 216.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 114.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 195.

quería ser comparado a partir de la obra del otro. Sin embargo, estas definiciones siempre existieron:

Alguna vez propuse que Rodolfo Walsh perseguía el Santo Grial de la literatura argentina: la novela peronista de Borges. Los asesinos de la dictadura le impidieron escribirla (...). Y si efectivamente existen en nuestra literatura novelas que se acercaron a esa "novela peronista de Borges" que Walsh pudo haber escrito, esas novelas se llaman *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada*⁴⁰².

Toda comparación resulta inexacta y más allá de las diferencias ideológicas entre ambos argentinos, habría también que señalar el punto en común donde brillaron, cada uno con su propio estilo: el cuento policial. Walsh es una figura que goza hoy de gran prestigio en la literatura por su trabajo en no ficción (el premio de no ficción de la Semana Negra de Gijón tiene su nombre) como en la ficción, según muchos de sus colegas. Resulta interesante la teoría que esgrime en 1957 sobre la novela policial y su vínculo con el peronismo, o, en un sentido más amplio y menos local, entre la escritura de ficción o la preponderancia de la no ficción como expresiones determinadas por la atmósfera política. La ausencia de libertad estimula, para este escritor, la aparición de textos de ficción. Walsh interpreta que existe una conexión directa en la proliferación de textos policiales y el peronismo, al que califica de "demagógico"⁴⁰³. Los escritores fueron impulsados por este contexto político a escribir bajo los postulados del policial. En una extensa carta al editor Don Yates describe de modo crítico a Juan Domingo Perón y su sucesor, Pedro Aramburu (quien ordena los fusilamientos de la "Operación Masacre"):

En los dos o tres primeros años de Perón hubo una relativa libertad de prensa. Después, en cambio, muchos escritores buscaron en la novela policial un derivativo, una evasión de la realidad. Como no podían hablar de temas políticos y sociales, se dedicaron a inventar ficciones policiales. La falta de libertad y de

⁴⁰² Carlos GAMERRO, "Ricardo Piglia, el escritor como el lector más generoso", *La Nación*, Buenos Aires, 15 de enero de 2017.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1975282-ricardo-piglia-el-escritor-como-el-lector-mas-generoso>>.

[Última consulta: 01/10/2017]

⁴⁰³ R. WALSH, *Ese hombre*, p. 32.

democracia en el plano de la “élite” intelectual puede así considerarse como un factor decisivo en el desarrollo de la novela policial⁴⁰⁴.

A su vez, la contrapartida a la caída de un gobierno que ejerció control en la libertad de prensa es el surgimiento de una prensa opositora: “El lector de novelas policiales encuentra un material mucho más apasionante, vivo y actual en las innumerables revistas y periódicos que con lujo de detalles describen la corrupción, los negociados y las arbitrariedades del peronismo”⁴⁰⁵.

Walsh fue un teorizador no académico de la novela policial, sino que además escribió grandes relatos. Quien lo corrobora es Ricardo Piglia en “¿Qué va a ser de ti”, una conferencia dentro de *Tres propuestas para el próximo milenio*, donde expresa cuál es, según su opinión, el mejor cuento de la literatura argentina: “Esa mujer” (1963). Este breve relato es estudiado en los colegios argentinos y en todas las facultades de periodismo. Según David Viñas se trata de un relato “boxístico”, una lucha retórica entre el personaje de un periodista y del coronel y un cuento que puede leerse como “el capítulo sobreviviente de una crónica” con los rasgos de *Operación Masacre*⁴⁰⁶. Walsh elige la ficción para contar un hecho verdadero: el secuestro del cadáver y la investigación que realiza para poder dar con el cuerpo de Eva Perón. Elige además un título elíptico en un momento donde el peronismo estaba proscripto por decreto y su sola mención significaba un delito. En el relato, un periodista logra entrevistarse con un militar, quien le podría aportar datos sobre el paradero de Eva Perón. Nunca jamás se la nombra y es allí donde reside su destreza y originalidad, en este poder de elipsis que posee este relato donde impera el diálogo entre los dos hombres que

⁴⁰⁴ R. WALSH, *Ese hombre* p. 32.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁰⁶ David VIÑAS, *Literatura argentina y política, II de Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Sudamericana, 1996, pp. 253-255.

representan dos universos. Ricardo Piglia escribe sobre la genialidad de este cuento de Walsh⁴⁰⁷:

Entonces, se podría pensar que esta tensión entre el mundo del letrado -el mundo intelectual- y el mundo popular -el mundo del otro- visto en principio de un modo paranoico pero también con fidelidad a ciertos usos de la lengua, está en el origen de nuestra literatura y que el relato de Walsh redefine esa relación. Podríamos decir que, para Walsh, Eva Perón, que condensaría ese universo popular, la tradición popular del peronismo lógicamente aparece primero como un secreto, como un enigma que se trata de develar pero también como un lugar de llegada. “Si yo encontrara a esa mujer ya no me sentiría solo”, se dice en el relato. Ir al otro lado, cruzar la frontera ya no es encontrar un mundo de terror, sino que ir al otro lado permite encontrar en ese mundo popular, quizás, un universo de compañeros, de aliados.

Referirse a la cuestión del compromiso político es también un problema complejo, ya que allí interviene la moral y la ideología. Walsh fue nacionalista en su adolescencia, será luego un intelectual antiperonista y luego será peronista. “Lo paradójico es que va a ser el escritor del libro que, con el tiempo, va a ser [el de la] resistencia peronista y que cuando lo escribió estaba lejos de ser peronista”, dice Eduardo Jozami, autor de *Walsh, la palabra y la acción*, en el documental de Paco Ignacio Taibo⁴⁰⁸.

Hay una crítica que se le realiza a Walsh desde un sector del periodismo y es el de la toma de posición ideológica, militante y combativa, en particular abiertamente montonera (el grupo de izquierda peronista que pasó a la clandestinidad en 1974). No es el enfoque o la perspectiva con la que elige narrar una crónica, un elemento clave en este género, sino una corriente de pensamiento y una militancia a la que adhiere. La ausencia de objetividad, o de una postura neutral, recorre toda la obra de Walsh. Sobre este punto se refiere Tomás Eloy Martínez, quien también cubrió como periodista y como escritor la violencia en

⁴⁰⁷ Ricardo PIGLIA, “¿Qué va ser de ti?”, *Página 12*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 2001 (en adelante, “¿Qué va ser de ti?”). En: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-12/01-12-23/NOTA2.HTM>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁴⁰⁸ Paco Ignacio TAIBO. “Rodolfo Walsh”, en *Los nuestros*, Telesur, 2015. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=T4EqSdNJ7Gk>>. [Última consulta: 01/10/2017]

torno al peronismo y quien compartió datos de su investigación sobre el paradero del cadáver de Eva Perón con Walsh⁴⁰⁹:

En Walsh te podés dar cuenta de cuál es su ideología, son textos ideológicos. En mi caso, yo trato de poner la ideología en los personajes, no inducir al lector a una lectura determinada. Siento que el lector debe tener plena libertad sobre lo que lee, porque, entre otras cosas, el lector impone su propio mundo a los textos (...) Y son textos de protesta formal contra actos canallescos e impunes. En *Operación Masacre* se vuelve peronista sin saberlo, porque todavía no lo era, pero el texto deriva de textos peronistas. Yo siempre creo que lo que podemos llamar literatura peronista, o arte peronista en general, si es que lo hay, contiene una intención alegórica muy fuerte. Y Walsh construye imágenes alegóricas en esta dirección. El personaje del suéter blanco bajo la luz de la luna con los brazos abiertos en cruz es una imagen alegórica y cristiana.

Walsh, del mismo modo que Roberto Arlt, cuya prosa fue menospreciada en sus inicios, integra el canon de las letras latinoamericanas y se erige con un halo mítico. Fue Ricardo Piglia quien se ocupó de explicar el valor de la obra de Walsh:

Para muchos de nosotros funciona como una síntesis de lo que sería la tradición de la política hoy en la literatura argentina: por un lado un gran escritor y al mismo tiempo alguien que, como muchos otros en nuestra historia, llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual. (...) Walsh fue capaz “de decir instantáneamente lo que quería decir en su forma óptima”, para decirlo con las palabras con las que definía la perfección del estilo⁴¹⁰.

Tal como ocurría con sus contemporáneos, Walsh estuvo influido por James Joyce y William Faulkner —Piglia se lo pregunta en una famosa entrevista realizada en 1970—, un elemento que admite se puede advertir en cierta medida en sus cuentos. Ajeno al *boom* latinoamericano que se desarrollaba de modo simultáneo a sus investigaciones, Walsh, desde los márgenes, soñaba con escribir una novela de ficción, una expresión considera en su época superior al resto. Eso jamás ocurrió, pero aún así, en pleno siglo XXI, Walsh es necesario para comprender no solo la literatura, sino la política de América Latina.

⁴⁰⁹ Juan Pablo NEYRET, “Novela significa licencia para mentir”, entrevista a Tomás Eloy Martínez, en *Espéculo*, n°. 22 (2002), Madrid: Universidad Complutense de Madrid (en adelante, “Novela significa licencia para mentir”).

En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁴¹⁰ R. PIGLIA, “¿Qué va ser de ti?”, edición digital sin paginación.

Satanowsky y Rosendo

Yo no soy el héroe de la historieta sino uno más,
alguien que pone un poco el hombro todos los días.

RODOLFO WALSH⁴¹¹

Walsh luego abordará otro hecho de violencia y abuso en la Argentina de mediados de los cincuenta, en una serie de 28 artículos publicados en la revista *Mayoría* en 1958, y luego publicados en forma de libro en 1973. Marcos Satanowsky era el abogado de Ricardo Peralta Ramos, poseedor del paquete accionario del diario *La Razón*. Los medios de comunicación siempre estuvieron vinculados con el poder y con una ideología. Walsh, como periodista lo sabe bien, pero en este caso en particular llama la atención la puja que existe, primero por el peronismo (1945-1955) por controlar esta publicación y luego por la Revolución Libertadora (el régimen que derroca al peronismo). Esta última buscaba tomar el control de *La Razón* y surge un litigio entre los accionistas del diario y el gobierno. El letrado del primero, Satanowsky, profesor universitario, un *self-made man*, un judío nacido en Kiev que había logrado a fuerza de trabajo y carisma ser aceptado en la oligarquía argentina, es asesinado en su despacho el 13 de junio de 1957 (cuando *Operación Masacre* aún se publicaba por entregas). Este crimen pone al descubierto una intrincada red de intereses en la que aparecen mezclados los servicios de informaciones oficiales, una justicia parcial y los poderes públicos en su afán de controlar un medio masivo de comunicación.

Walsh escruta en la intrincada red de los procesos sociales con la convicción de que la divulgación de una noticia es el mejor modo de proteger al denunciante; con férrea tenacidad para enfrentar las barreras que se levantan para impedir la publicación de cualquier tipo de información que afecte seriamente los mecanismos del poder dominante y, lo más importante, eligiendo la perspectiva de las víctimas como punto de partida de la investigación⁴¹².

⁴¹¹ R. WALSH, *Caso Satanowsky*, p. 341.

⁴¹² R. FERRO, "Prólogo", p. 10.

Caso Satanowsky –sin el artículo que designa el sustantivo, tal como ocurría con *Operación Masacre*– es un texto de denuncia rabiosa. El énfasis no está puesto en el estilo, sino en la reconstrucción de los hechos. Hay, nuevamente, herramientas propias de la literatura, suspenso y saltos temporales, propios de toda reconstrucción donde se busca encontrar el hilo conductor de los acontecimientos (“Satanowsky presentirá su triunfo pero no llegará a verlo. La Revolución Libertadora a la que admira, será con él más despiadada que el peronismo que abomina”⁴¹³). También hay en su descripción de los hechos humor e ironía, un pecado para la época en la prosa periodística que perseguía la objetividad como bandera. Por ejemplo, cuando describe una reunión en la oficina de Peralta Ramos habla de “personajes”, más precisamente, de “cinco personajes en busca de un autor”⁴¹⁴ y cuando quiere reconstruir lo ocurrido en ese encuentro elegirá la dramaturgia, el género teatral, y antes de comenzar esa larga reproducción –podría haberla sintetizado, pero obtuvo la grabación de la misma y quiso ser fiel con cada incursión verbal– la llamará “comedia”⁴¹⁵. También aparecen diálogos obtenidos en otras grabaciones telefónicas, como la que la familia Satanowsky le aporta a Walsh (su teléfono estaba intervenido ante las reiteradas amenazas que recibían). De todos modos, *Caso Satanowsky* no es una novela, sino que son artículos aislados, fragmentos de un crimen y de una historia de corrupción judicial.

Existe un crimen y un enigma, pero Walsh se sumerge más que nunca en el mundo judicial y en los abusos de las altas esferas de ese poder (por ejemplo, en su cuento “En defensa propia”, crea el personaje de un magistrado plagado de contradicciones). El inicio de esta serie de artículos parte de un intento, quizá, por continuar el capítulo inmediatamente anterior iniciado en *Operación Masacre* en la creación de relatos de no ficción con un valor noticiable y de actualidad, en una gran necesidad por decir. Incluso antes que en los párrafos iniciales, con la

⁴¹³ R. WALSH, *Caso Satanowsky*, p. 31.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 38.

elección del título, “Los panqueques”⁴¹⁶, sienta el narrador su posición y se aleja de toda pretensión de objetividad. A su vez, los párrafos iniciales de contextualización de los hechos y de creación de una atmósfera particular se van a ir diluyendo a medida que el lector ingresa en la maraña judicial.

Para muchos el 20 de septiembre de 1955 es un día perdido en la memoria. Otros, que lo vivieron con entusiasmo, lo recuerdan con vergüenza. En la historia del peronismo señala el comienzo del exilio y la proscripción: a las 10 de la mañana el general Perón subió a bordo de la cañonera Paraguay anclada en el puerto de Buenos Aires a la vista de la flota sublevada que un día antes amenazó bombardear la ciudad.

Aún caía esa lluvia que puede parecer interminable y que para el escritor Borges significó una especie de purificación moral, cuando un emisario del fugitivo gobernador Aloé recorría la ciudad caótica con una extraña misión: entregar a quien quisiera recibirlas el equivalente a 20 millones de dólares en acciones del diario *La Razón*⁴¹⁷.

Serán luego capítulos con ráfagas de información, donde la trama, o la reconstrucción de los hechos avance casi a modo de un juicio, ya que cada fuente es el equivalente a la presentación de una evidencia. Walsh se sirve de publicaciones de la época de todos los colores políticos. Comprende que son los medios de comunicación actores no ingenuos de este hecho y que tanto con su tratamiento tendencioso, como la no inclusión de este crimen dentro de su agenda, condena a Satanowsky al olvido y contribuye a que los instigadores y asesinos del abogado recuperen su bajo perfil y queden impunes. También acude a teóricos de distintas ramas (como al sociólogo José Luis de Imaz), a fallos judiciales, expedientes, cartas que Satanowsky le escribía a sus familiares, etc. La polifonía es central, pero no hay, a diferencia de *Operación Masacre*, una presencia tan marcada de voces, de una oralidad, sino que son, principalmente, documentos. Walsh no tiene solo que escribir e investigar, sino que además debe aportar evidencias. Va incluso más allá de Satanowsky porque presenta nuevas pruebas en torno a los verdaderos dueños del diario (primero, entregado en una confusa situación al peronismo y luego, expropiado por la Libertadora).

⁴¹⁶ En lunfardo rioplatense, dicese de aquellos que pueden cambiar rápidamente de opinión o de bando.

⁴¹⁷ R. WALSH, *Caso Satanowsky*, p. 19

En “Retrato de un general” Walsh se sumerge en el personaje de Juan Constantino Cuaranta. No es el militar, quien luego dirigiría la Secretaría de Información del Estado (SIDE), quien dialoga con Walsh, sino que el escritor reconstruye su personalidad a través de otras fuentes. No hay una mirada piadosa, sino que, por el contrario, retrata su ambición y la suerte que tuvo para alcanzar un lugar de alta jerarquía en el Ejército Argentino (“En enero de 1956 ya era general: ni Napoleón ni Rommel ascendieron tan rápido como los militares más obtusos de la Revolución Libertadora”⁴¹⁸).

Hay una gran honestidad en la investigación que realiza Walsh y allí donde no logra obtener documentos ni fuentes probatorias, lo deja en evidencia. Un ejemplo diáfano es en el que describe el crimen de Satanowsky y las circunstancias de su asesinato. Describe la oficina y el despacho con minuciosidad, a los que estaban allí presentes, qué hacían sus empleados –es casi evidente que son ellos las fuentes, aunque no los nombra como tales, posiblemente, para preservarlos, para protegerlos– y el ingreso de los tres hombres, con la excusa de la firma de un libro, al escritorio. La mente de Walsh, adiestrada para reconstruir en sus cuentos escenas criminales, escribe una, pero antes de hacerlo, advierte: “Las paredes de la oficina eran a prueba de ruidos y lo que ocurrió adentro solamente lo podemos conjeturar”⁴¹⁹. Existe además en Walsh una gran lucidez para eludir pistas falsas que algunos le acercan para que no prospere la investigación.

También Walsh escribe otro texto de denuncia, un relato de no ficción al que llamó *¿Quién mató a Rosendo?* (1968), sobre las circunstancias del asesinato del sindicalista Rosendo García. Aunque el título esté en forma interrogativa, posiblemente inspirado en el *leit motiv* del policial negro *whodunit*, Walsh construye un texto donde acusa al sindicalista Augusto Timoteo Vandor por el crimen de otro dirigente, el que da título a su investigación, Rosendo García. Este

⁴¹⁸ R. WALSH, *Caso Satanowsky*, p. 51.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 66.

último hubiese sido posiblemente meses después de su muerte candidato a gobernador de la provincia de Buenos Aires. Para esta investigación utiliza su conocimiento sobre el intrincado mundo de la Confederación General del Trabajo (CGT), para el cual había colaborado como redactor anónimo de muchos de sus discursos. Coincide este momento con un estado de desencanto que refleja en sus diarios y piensa que una de las alternativas es la de “recuperar la revolución en el arte”⁴²⁰. La denuncia en *¿Quién mató a Rosendo?*, publicada en el mismo semanario de la CGT en 1968, retrata las dos facciones sindicales, los dos grupos de matones que habían instalado un sistema oscuro de manejos del poder, mientras se consideraban a sí mismos los abanderados de los trabajadores. Ha pasado más de una década entre el Walsh de *Operación Masacre* y el que investiga el mundo sindical:

En *Operación Masacre* yo libraba una batalla periodística “como si” existiera la justicia, el castigo, la inviolabilidad de la persona humana. Renuncié al encuadro histórico al menos parcialmente. Eso no era únicamente una viveza; respondía en parte a mis ambigüedades políticas. *¿Quién mató a Rosendo?*, en cambio, es una impugnación absoluta del sistema y corresponde a otra etapa de formación política⁴²¹.

Aunque el título esté enfocado en la figura de Rosendo García, Walsh retrata en esta investigación a otro líder natural, Domingo Blajaquis, y a otra víctima fatal, un humilde asalariado, Juan Zalazar. A ambos, que estaban presentes en ese tiroteo por casualidad, compartiendo una pizza, les dedicará el libro. Busca con esta investigación sumergirse en este mundo de matones, pero más importante aún es su propósito de darle voz y un espacio a esos personajes olvidados por los medios de comunicación de aquel momento, atemorizados por el poder sindicalista. Si no fuese por Walsh y esta publicación inmediata, medio siglo después, habrían sido olvidados. El autor se sumerge en la intrahistoria de este conflicto. Walsh escribe un encendido prólogo donde se enfrenta con un sector del periodismo al que acusa de simplificar el conflicto, de reducirlo a una explicación

⁴²⁰ M. CAPARRÓS y E. ANGUITA, *La Voluntad*, p. 253.

⁴²¹ R. WALSH, *Ese hombre*, p. 144.

burda, donde son solo dos bandos los que intervienen (se escribe el editorial "Entre ellos", en el diario *La Prensa*). Walsh presenta documentación y pruebas y le responde a este matutino que son, en cierto modo, cómplices:

El silencio que rodeó esta campaña prueba que el interés real de ese periodismo era mantener el misterio que borraba las diferencias "entre ellos". Cuando resultó que "entre ellos" no estaban solamente algunos "dirigentes gremiales adictos a la tiranía depuesta", sino la policía, los jueces, el régimen entero, el desagradable asunto volvió al archivo⁴²².

Con la misma apuesta que *Crónica de una muerte anunciada*, desde la primera línea, incluso desde la portada y el título de estos dos libros de no ficción posteriores a *Operación Masacre*, Walsh se dispone a contar un crimen, pero el foco no está puesto –como lo hace en sus cuentos policiales, por ejemplo, donde el comisario Laurenzi reconstruye los hechos y descubre la identidad y la verdadera motivación del asesino– en los hechos, sino en ese mundo más amplio, en aquello que está silenciado. Así, en el prólogo de *¿Quién mató a Rosendo?* da su clave de lectura.

Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya. Yo no creo que un episodio tan complejo como la masacre de Avellaneda ocurra por casualidad. ¿Pudo no suceder? Pero al suceder actuaron todos o casi todos los factores que configuran el vandorismo: la organización gangsteril; el macartismo ("Son trotskistas"); el oportunismo literal que permite eliminar del propio bando al caudillo en ascenso; la negociación de la impunidad en cada uno de los niveles del régimen; el silencio del grupo sólo quebrado por conflictos de intereses; el aprovechamiento del episodio para aplastar a la fracción sindical adversa; y sobre todo la identidad del grupo atacado, compuesto por auténticos militantes de base.

Walsh, que como escribe en su diario, está derrotado, anímica y económicamente, se dedica a este caso. Tiene experiencia en la reconstrucción de estos crímenes, conoce el mundo sindical y tiene un espacio donde publicar este texto-denuncia. Comienza a hacerlo el día 16 de mayo de 1968, aún antes de que se conocieran los nombres de los matones –"los ochos protagonistas"–, como

⁴²² Rodolfo WALSH, *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires: Edición digital de Ediciones La Flor, 2010, p. 5.

los bautiza. Nuevamente, aparece su intención de cederles un espacio donde pueda escucharse la voz de estos hombres:

Número a número los invité desde el semanario a presentarse y decir la verdad, designándolos por iniciales. Mi intención no era llevarlos ante una justicia en la que no creo, sino darles la oportunidad, puesto que se titulaban sindicalistas, de presentar su descargo en el periódico de los trabajadores.

Ya en 1969 Walsh se considera marxista, un “mal marxista”, puesto que no lee tanto como le gustaría. Está ocupado en la práctica, antes que en la teoría. Ya es un escritor y un periodista reconocido. En una entrevista con la revista *Semanario* se detiene a comparar su primera y última obras de no ficción.

—En *Operación Masacre* libraba yo una batalla periodística como si existiera la justicia, el castigo, la inviolabilidad de la persona humana. Renuncié al encuadre histórico, al menos parcialmente. Eso no era únicamente una viveza: respondía en parte a mis ambigüedades políticas. ¿*Quién mató a Rosendo?*, en cambio, es una impugnación absoluta del sistema y corresponde a otra etapa de mi formación política⁴²³.

Existe en Walsh una doble conciencia que va más allá de los textos que crea. En primer lugar, y, aunque suene a paradoja, las clases que allí se retratan, no tienen un fácil acceso a ese texto, ya que los libros son caros, apunta en la entrevista a la publicación *Semanario*, aunque también saque que los líderes sindicales son el mejor vehículo de difusión de estos libros en asambleas y congresos. La suya es una literatura que cuenta y que dice, antes que una literatura que entretiene. Es por eso que algunos sectores de la crítica la tildan de áspera. Toma elementos de la literatura policial, el género que más conoce, pero crea literatura política. No es una literatura que se interesa por lo político, sino literatura política en un estado puro. No es solo el periodismo —en cuanto sus relatos son crónicas— el que se beneficia, y la literatura, sino que es también la política la que se ve afectada. Así aparece el segundo punto o la segunda pared que derriba con sus textos Walsh. Aquello que relata tiene consecuencias significativas en el poder. A él, justamente, apunta, y a él confronta:

⁴²³ M. CAPARRÓS y E. ANGUITA, *La Voluntad*, p. 318.

Si en el caso de *Operación* la serie de asesinatos que relato y la conciencia que de ellos tomó el pueblo fue una valla de contención para Aramburu y su carrera política, creo que en el caso del vandorismo se va a producir algo parecido. El libro es una contribución más contra ese sistema nefasto de sindicalismo que creo debe ser aplastado. En este momento, el poder Vandor –por mi libro y otras circunstancias– está muy debilitado⁴²⁴.

Hay una estructura similar, tripartita, del texto en los tres casos de estas crónicas de Walsh. Son, en definitiva, las partes básicas que integran el relato policial. En primer lugar, se presentan los personajes y los hechos; en segundo lugar, las evidencias; y, finalmente, se resuelve el caso (se conoce la identidad del asesino o se resuelve el enigma). Cada una de estas partes cuenta con distintos capítulos, capítulos cortos, aptos por su extensión para la publicación periódica de los mismos en medios de comunicación. En el caso de *Operación Masacre* la estructura es: Primera parte (“Las personas”); Segunda parte (“Los hechos”); y Tercera parte (“La evidencia”). En *Caso Satanowsky* se plantea la estructura de este modo: I-“Los hechos”; II-“La investigación”; III- “Las enseñanzas”. En *¿Quién mató a Rosendo?* Walsh estructura el texto de modo similar a *Operación Masacre*, pero une en una misma parte las dos primeras de ellas, para dejar una tercera reservada para lo que considera el elemento clave del texto y aquel que lo impulsa a escribir este texto-denuncia. De este modo, queda así su estructura: Primera parte (“Las personas y los hechos”); Segunda parte (“La evidencia”); y Tercera Parte (“El vandorismo”).

⁴²⁴ R. WALSH, *Ese hombre*, p. 144.

La lectura de Ricardo Piglia

En esa década de distancia entre *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?* (1968), Walsh no abandona la crónica. Publicará en la revista *Panorama* (1966-1968) una serie de artículos que retratan el interior de la Argentina, provincias alejadas geográfica y económicamente de algunas comodidades del interior. Además de su prosa, Walsh utilizará sus propias fotografías –tal como algunas décadas luego lo hará Martín Caparrós–, para adentrarse en la intrahistoria de estos personajes y de estos universos: “Son grandes ejemplos de «antropología cultural» donde se combinan su magistral forma con el respeto por la textura de las voces de los entrevistados”⁴²⁵, escribe Viviana Paletta en el prólogo a los cuentos completos de Walsh.

La palabra “crónica” comienza a cobrar cada vez más peso dentro del periodismo argentino. Jorge Álvarez dirige una editorial que lleva su nombre y en ella dedica una colección llamada *Crónicas*, de publicación mensual, donde se abordaban diversos temas con este enfoque. “Las crónicas fueron un invento que esgrimí ante la imposibilidad de tener autores que ya estaban comprometidos en otras editoriales. Y algunos me regalaron sus cuentos: Cortázar, García Márquez, Beatriz Guido. Los catorce volúmenes de *Crónicas* vendieron, en total, 400.000 ejemplares”, dice Álvarez en *La Voluntad*⁴²⁶. A esta misma editorial le había prometido Walsh la que sería su próxima novela, algo que jamás ocurrió.

En 1977, durante la dictadura militar de Rafael Videla, Walsh, que había pasado a la clandestinidad por pertenecer a la agrupación armada peronista Montoneros, escribió una carta al cumplirse el primer aniversario del golpe militar. En *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* denunciaba la desaparición de personas y las torturas en centro clandestinos de detención, un escenario similar

⁴²⁵ Rodolfo WALSH, *Cuentos completos*, Madrid: Veintisiete letras, 2010, p. 11.

⁴²⁶ M. CAPARRÓS y E. ANGUITA, *La Voluntad*, p. 251.

al que 20 años antes había denunciado en *Operación Masacre*. Al día siguiente de difundir esta carta Walsh era acribillado en la calle, poco después de que enviara por correo a varios medios de comunicación esa fatídica carta, firmada con nombre, apellido y documento de identidad. Hasta el día de hoy se encuentra desaparecido.

En 2013 Ricardo Piglia dio una clase magistral en la ciudad de Buenos Aires donde analizó algunos aspectos de la obra de Walsh, no vinculado ni a cuentos ni a crónicas, sino a textos de compleja clasificación. Piglia toma la carta que le escribe Walsh a su hija Vicky, militante montonera, muerta en un enfrentamiento. Es una misiva que nunca será leída por su destinataria, pero una declaración de amor de un padre a una hija. El escritor reconstruye el momento en el que se entera de la muerte de su hija, a quien había visto poco en el último año dado la peligrosidad del encuentro para ambos.

Y después escribe: "Hoy en el tren un hombre decía: «Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año». Y concluye Walsh: "Hablaba por él pero también por mí".

Quisiera detenerme en ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, que dice "Sufro, quisiera despertarme dentro de un año". Es casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto de lo que está tratando de decir, un deslizamiento de la enunciación, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor. Hace un pequeñísimo movimiento pronominal para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Una lección de estilo, un intento de condensar el cristal de la experiencia⁴²⁷.

La elipsis nuevamente aparece como elemento de la prosa de Walsh, señala Piglia, y el desplazamiento. Escribe su dolor con estas figuras retóricas e incluso describe como cronista –a partir de fuentes que puede reunir– cómo fueron los últimos instantes de vida de su hija y como señala Piglia, habla de esa risa que Vicky no puede contener ante el ataque y de la disparidad entre los dos bandos (el

⁴²⁷ Ricardo PIGLIA, "Dos observaciones sobre Rodolfo Walsh", *La Nación*, Buenos Aires, 7 de junio 2013 (en adelante, "Dos observaciones").
En: <<http://www.lanacion.com.ar/1589001-dos-observaciones-sobre-rodolfo-walsh>>. [Última consulta: 01/10/2017]

militar por un lado; la mujer y un compañero, por el otro). Con esta economía de recursos, Walsh deja plasmado el recuerdo de su hija con un halo de valentía. Nunca jamás, en esa carta en primera persona, menciona esta virtud, sino que, como bien define Piglia, su estilo magistral es justamente, el de no hacer explícito verbalmente algo que para el lector lo es y que, en muchos casos, no recuerda si de verdad lo leyó, o si así lo recuerda:

Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. O mejor, el estilo sería ese movimiento hacia otra enunciación, una toma de distancia respecto de la palabra propia⁴²⁸.

No abundan las entrevistas a Walsh, centrado mucho más en su tarea y compromiso político, antes que en la difusión de sus textos. Sin embargo, Piglia – mucho antes de ser uno de los intelectuales más respetados de la Argentina – logra entrevistarle en 1970⁴²⁹. El primero le pregunta por su cuento “Un oscuro día de justicia” en el que un celador hostiga a un niño, hartado de las golpizas que un compañero le propina, incitado por el adulto. Hay ribetes autobiográficos porque Walsh estuvo internado como pupilo en dos colegios durante su infancia. El niño le escribe una carta a su tío, Collins, para que vaya a rescatarlo. Piglia le pregunta por este cuento escrito en 1967, donde Walsh no oculta que ese tal Collins, un extranjero en la Argentina de principios de siglo, puede también leerse como el Che Guevara, que los niños sometidos son el pueblo, y que a su vez son ellos y no un héroe salvador, quienes tienen el poder de poner fin a las aberraciones.

Walsh concluye esta entrevista que bucea en los textos de ficción, antes que en los de no ficción, sobre la necesidad de desacralizar al escritor, de regresarlo a su plano humano.

⁴²⁸ R. PIGLIA, “Dos observaciones”, edición sin paginación.

⁴²⁹ Ricardo PIGLIA, “Walsh”, entrevista a Rodolfo Walsh, *Página 12*, Buenos Aires, 31 de enero de 2016.

En: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-20606-2006-01-31.html>>. [Última consulta: 01/10/2017]

Rodolfo Walsh y otros cronistas

Durante diez meses de 1974, Martín Caparrós tuvo como editor a Rodolfo Walsh. Era el primer trabajo de un joven periodista y comenzaba en la sección Información General Policiales de la revista *Noticias*. Así el mito de Walsh recobra cualidades humanas –y también obsesivas– como las que se registraban en su proceso de investigación. En esta sección también trabajaba Patricia Walsh, hija del escritor. Caparrós no niega la influencia de Walsh en su trabajo, pero admite en la entrevista que le realiza Juan Cruz Ruiz que aprendió más a través de la lectura de sus obras que de sus consejos.

Estaba mucho más interesado en su propio trabajo como periodista que en su trabajo como editor, delegaba mucho y a veces ni miraba las páginas, las hacíamos nosotros sin más. Precisamente por eso nosotros esperábamos sus comentarios como revelaciones.

Ya lo admiraba mucho porque había leído sus dos libros básicos, *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* Admiraba más incluso calidades menos narrativas que periodísticas, era un tipo que sabía mucho sobre la policía, estaba obsesionado con la Policía Federal de Buenos Aires. Nos llegaba todos los días lo que se llamaba el “parte oficial” que te daba datos sobre todos los movimientos dentro de las fuerzas, una especie de galimatías incomprensible, pero llegaba él y decía: “Ah, al comisario tal lo han movido a la 53, este es un tipo que estuvo en el año 49 en tal lugar, habrá que averiguar qué es lo que va a hacer...” Historias increíbles de la nada, con lo cual se me hizo evidente que saber valía la pena, que es muy útil y rentable⁴³⁰.

Quien también registró el comportamiento de Walsh en una redacción fue Estela “Poupée” Blanchard, quien fuera su segunda mujer, y quien lo acompañó en 1959 a Cuba cuando el argentino fue convocado por el también argentino Jorge Ricardo Masetti para darle forma a la agencia Prensa Latina. Durante su estancia de dos años en La Habana, Blanchard mantiene una copiosa correspondencia con su madre. Estas cartas luego fueron recuperadas y ofician como testimonio del estilo periodístico de Walsh en la cocina de las redacciones. A los tres meses de su llegada a Cuba, registra Blanchard, casi duplica la cantidad de noticias

⁴³⁰ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 134.

producidas por la agencia, y en simultáneo, mientras se refiere a su compromiso, colabora a quitarle el halo del mito de Walsh y a humanizarlo⁴³¹:

Con respecto al trabajo, el Departamento del Señor Walsh ha producido por mes y en orden cronológico: 44, 70 y 81 notas (nótese los progresos). Para conseguir estos altos índices de producción el Señor Walsh ha impuesto una severa disciplina militar que consiste en dar órdenes precisas en dialecto cubano, meter la nariz en todo y prescindir de los servicios de un empleado por mes, también en dialecto cubano.

Contamos con dos amplias oficinas pero el Señor Walsh se ha apropiado de una suntuosa sala destinada a conferencias y proyecciones cinematográficas con el pretexto de que no puede trabajar si no está solo. Allí dispone de una mesa y ocho sillas para desparramar sus papeles, además del teléfono para comunicarse con la tropa que está (estamos) en la pieza de al lado y la radio para sentirse acompañado. Todo lo demás es igual que en los cuarteles.

Fue en esta estancia en La Habana donde Walsh conoció a García Márquez. Es decir, los dos padres de la crónica coincidieron en una redacción por un breve período. La tarea de ambos, quienes ya habían escrito sus obras más emblemáticas de no ficción en sus respectivos países, no consistía en explorar géneros o investigar la oscuridad del gobierno, sino que, por el contrario, seducidos por la novedad política e ideológica cubana, su fin era fortalecer aquel sistema frente a un enemigo: Estados Unidos. Antes que con sus firmas y las ansias de contar historias, los periodistas buscaban contribuir a la Revolución a través de un copioso trabajo informativo, de allí que Blanchard hablara de notas y de un criterio cuantificable de producción como un valor periodístico.

Walsh era el jefe de Servicios Especiales y desde allí, un hombre que había escrito un texto clave en la Argentina desbordó la frontera de su país y comenzó a convertirse en mito con una proeza sin igual en América Latina. Gana una

⁴³¹ Enrique ARROSAGARAY, "Walsh: sol y revolución", 1 de abril de 2001, *Clarín*, Buenos Aires. En: <<http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/04/01/z-00615.htm>>. [Última consulta: 01/10/2017]

reputación entre sus contemporáneos como alguien mucho más cercano a los detectives de sus novelas de enigma que al periodista taciturno. Es el mismo García Márquez quien luego recordará la hazaña de diciembre de 1960 en “Rodolfo Walsh, el escritor que se adelantó a la CIA”. Sus colegas le atribuyen haber logrado descifrar un cable obtenido por “un accidente mecánico” que supuestamente hablaba sobre el comercio de Guatemala, pero se trataba en realidad de la invasión de Bahía de Cochinos o Playa Girón. Ayudado por manuales de criptografía, Walsh comprendió “luego de muchas noches insomnes” que los Estados Unidos preparaban un desembarco en Cuba, e incluso identificó las coordenadas donde partiría la ofensiva. En este hecho surge un momento histórico para la crónica ya que García Márquez describe con estas mismas herramientas estas circunstancias donde el protagonista es, justamente, otro cronista. El colombiano crea, desde la primera persona de la narración, y desde la ausencia de la objetividad que nace con la admiración, a un personaje:

Rodolfo Walsh que se acercaba por el estrecho vestíbulo con su andadura un poco rígida y sus pasos cortos y rápidos. Tenía los ojos claros y risueños detrás de los cristales de miope con monturas gruesas de carey, tenía una calvicie incipiente con mechones flotantes y pálidos, y su piel era dura y con viejas grietas como el pellejo de un cazador en reposo. Viéndolos acercarse, Masetti me preguntó a qué se parecía Rodolfo Walsh, y yo le contesté que tenía cara de pastor protestante.

"Exacto -replicó Masetti radiante, y precisó-: pero de pastor protestante que vende biblias en Guatemala"⁴³².

En “Rodolfo Walsh, el escritor que se adelantó a la CIA”, sin teorizar sobre la crónica o sobre el periodismo narrativo, hay una clara aproximación a un género practicado por sus propios pioneros. Aparece el cronista viajero que haría una investigación compleja con un alias. No se trataría solo de brindar datos

⁴³² Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, “Recuerdos de periodista”, *El País*, Madrid, 16 de diciembre de 1981 (en adelante, “Recuerdos de periodista”).
En: <https://elpais.com/diario/1981/12/16/opinion/377305211_850215.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

específicos a los que estaban abocados los miembros de la agencia, sino a contar una historia o un “reportaje”, como lo llama García Márquez⁴³³.

Además, como descendiente directo de irlandeses, era un bilingüe perfecto. De modo que el plan de Masetti tenía pocas probabilidades de fracaso: Rodolfo Walsh se iría a Guatemala con un vestido negro y un cuello de celuloide volteado predicando los horrores del Apocalipsis, que se sabía de memoria, y vendiendo biblias de puerta en puerta, hasta infiltrarse en los campos de entrenamiento. Habría sido, pensábamos con entusiasmo, el reportaje grande de la época. Sólo que el gobierno de Cuba tenía ya otros planes.

Concluye García Márquez con estas líneas el texto y se asemeja en gran medida al citado párrafo de *Caso Satanowsky* donde el narrador, desde el presente, se refiere a un pasado y a los planes trancos que los personajes tenían en aquel momento. El tiempo y la velocidad de acción y reacción por parte no solo de los cronistas, sino de aquellos que deben tomar decisiones y sobrevivir, es un elemento central en estas crónicas.

Walsh no solo sabía cómo encontrar la información o investigar, sino que también sabía cómo proceder con la misma. Hasta muchos años después los periodistas de Prensa Latina no revelaron el modo en el que habían dado con este plan. Cuenta en otro texto García Márquez que a partir de ese telegrama cifrado, tanto él como Masetti escribieron un relato –ficticio– de un supuesto viaje a Guatemala donde habrían logrado dar con los planes de los Estados Unidos. Se hace de este modo una crónica apócrifa, es decir, con elementos verdaderos (las coordenadas, la visita a Guatemala que ocurrirá luego, etc.) se escribe un relato falso para entregar a las autoridades guatemaltecas y advertir que están al tanto de las operaciones:

Masetti escribía muerto de risa, enriqueciendo la realidad con detalles fantásticos que iba inventando al calor de la escritura. Un soldado indio, descalzo y escuálido, pero con un casco alemán y un fusil de la guerra mundial, cabeceaba junto al buzón de correos, sin apartar de nosotros su mirada abismal. Más allá, en un parquecito de palmeras tristes, había un fotógrafo de cámara de cajón y manga negra, de aquellos que sacaban retratos instantáneos con un paisaje idílico de

⁴³³ G. GARCÍA MÁRQUEZ, “Recuerdos de periodista”, edición digital sin paginación.

lagos y cisnes en el telón de fondo. Cuando terminamos de escribir el relato agregamos unas cuantas diatribas personales que nos salieron del alma, firmamos con nuestros nombres reales y nuestros títulos de Prensa, y luego nos hicimos tomar unas fotos testimoniales, pero no con el fondo de cisnes, sino frente al volcán acezante e inconfundible que dominaba el horizonte al atardecer⁴³⁴.

Se deben destacar tres hechos clave en el marco de la desaparición de Walsh que hablan de una solidaridad y compromiso que traspasa las fronteras de la Argentina. El primero de ellos es que el 24 de abril de 1977, un mes después de que el escritor enviase la carta de denuncia al mundo sobre los excesos que se cometían en la Argentina y de que fuese desaparecido, se publicaba el contenido de esta carta en *El Nacional*, de Caracas. Quien recibió esta misiva en Venezuela era el editor de la sección Papel Literario, Tomás Eloy Martínez. El título del artículo firmado por las iniciales L.A.C., Luis Alberto Crespo, era “¿Quién mató a Rodolfo Walsh?”, y exigía el paradero del escritor al gobierno argentino y a la comunidad internacional, además de recorrer la trayectoria como narrador del autor argentino⁴³⁵. El segundo es el encuentro que se produce en México entre Elena Poniatowska y Lilia Ferreyra, pareja de Walsh, quien logró partir al exilio. La cronista pudo entrevistar a Ferreyra, quien vio con vida a Walsh poco antes de que desapareciera⁴³⁶. En tercer lugar, en 1979, Gabriel García Márquez publica una carta abierta en el diario español *El País*, dirigida a Manuel Mujica Láinez⁴³⁷.

Si interpretamos bien sus palabras, hay que entender que sólo ustedes, los escritores grandes, están muy tranquilos en la Argentina. Sin embargo, hay dos que yo considero muy grandes y que, sin embargo, no están tan tranquilos como ustedes. Me refiero a Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, que hace ya varios años fueron secuestrados en sus domicilios por patrullas de la represión oficial y que

⁴³⁴ G. GARCÍA MÁRQUEZ, “Recuerdos de periodista”, edición digital sin paginación.

⁴³⁵ Diego IGAL, “Todos los misterios de la carta de Walsh”, *Anfibia*, Buenos Aires, 24 de marzo de 2017.

En: <<http://www.revistaanfibia.com/cronica/todos-los-misterios-la-carta-walsh/#sthash.R9ftSCxA.dpuf>> [Última consulta: 01/10/2017]

⁴³⁶ Elena PONIATOWSKA, “Cuatro décadas sin Rodolfo Walsh”, *Jornada*, México D.F., 3 de abril de 2017.

En: <<http://www.jornada.unam.mx/2017/04/03/opinion/a08a1cul>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁴³⁷ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, “Carta abierta de García Márquez a Mujica Láinez”, *El País*, Madrid, 11 de octubre de 1979.

En: <http://elpais.com/diario/1979/10/11/cultura/308444413_850215.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

nunca más se ha sabido de ellos. Usted y todos los escritores grandes que cita serían todavía mucho más grandes si sacrificaran un poco de su tranquilidad y su grandeza y le pidieran al gobierno argentino un par de esos pasaportes tan fáciles, para Rodolfo Walsh y Haroldo Conti.

Walsh también comparte investigaciones y datos con Tomás Eloy Martínez. Ambos, de modo generoso, estaban tras el paradero del cadáver de Eva Perón. La obra de teatro *Café irlandés* (2014), de la dramaturga y directora Eva Halac, muestra esta amistad y esta pesquisa.

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ Y LA DESTRUCCIÓN DEL PERIODISMO OBJETIVO

Todos habían escrito sobre por qué, cómo, para qué, cuando él les había pedido que escribieran con, que vivieran con, que siguieran la línea donde se encuentra el mundo de fuera con el de adentro de cada uno, la realidad tiene que parecerse a ustedes, les dijo, no ustedes a la realidad.

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ⁴³⁸

En las facultades argentinas de Periodismo, el “Decálogo del periodista”, escrito por Tomás Eloy Martínez (1934-2010), resulta materia obligatoria de estudio. Este breve texto suele también estar colgado en las paredes de las redacciones. En 2015, con ocasión de los treinta años de la publicación de *La novela de Perón*, la Fundación que hoy conducen los siete hijos del autor realizó una muestra homenaje llamada “Cuatro mil verdades”. La exposición se albergó en el Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires, y en las paredes de esa sala aparecían sobreimpresos fragmentos de este famoso decálogo. No se trata de imperativos ni de mandamientos ni tampoco de reglas que surgen a partir de la prohibición de un acto. Antes que condenatorias, estas ideas apelan a la conciencia del profesional: “El único patrimonio del periodista es su buen nombre”⁴³⁹, comienza este texto que fue pronunciado por el mismo Martínez en Bogotá, en junio de 2005, con motivo de la celebración de la década de vida de la FNPI, la Fundación de García Márquez, donde se desempeñaba como docente y director. Así se revaloriza el concepto de periodista como autor y el de su firma como un sello de identidad y también de estilo, no solo en su aspecto ontológico, también de propiedad intelectual.

⁴³⁸ Tomás Eloy MARTÍNEZ, *El vuelo de la reina*, Buenos Aires: Alfaguara, 2002, p. 15 (en adelante, *El vuelo de la reina*).

⁴³⁹ Tomás Eloy MARTÍNEZ, “Decálogo del periodista”, publicado por la Fundación Tomás Eloy Martínez, Buenos Aires, 2014.

En: <<http://fundaciontem.org/decalogo-del-periodista/>> [Última consulta: 01/10/2017]

Además de referirse a la posición que el redactor debe ejercer frente al editor – *frente* porque debe defender a su texto– se refiere a otro punto, hoy clave del periodismo en la era digital. Las imágenes no son material ilustrativo, sino información visual. En el decálogo de Martínez hay una búsqueda narrativa en las noticias, una exploración que sale de las barreras de la pirámide invertida. De este modo, el periodista no solo reproduce de modo aséptico una información. Así lo explica en el punto noveno:

9) Encontrar el eje y la cabeza de una noticia no es tarea fácil. Tampoco lo es narrar una noticia. Nunca hay que ponerse a narrar si no se está seguro de que se puede hacer con claridad, eficacia, y pensando en el interés de lector más que en el lucimiento propio.

Además, si bien Martínez no se refiere a la crónica específicamente, destaca en el último punto una función que ejerce la tarea periodística, a la que llama “un acto de servicio”. A su vez se refiere en su “Decálogo del periodista” a un desplazamiento y una característica fundamental: la empatía. “[El periodismo] Es ponerse en el lugar del otro, comprender lo otro. Y, a veces, ser otro”.

Martínez no solo fue testigo de grandes sucesos de su tiempo, sino que escribió innumerables artículos periodísticos dentro, fuera, o en los márgenes de todos sus géneros. Ejerció altos cargos en periódicos de toda América Latina desde temprana edad. Fue jefe de redacción de la revista *Primera Plana*, fundada por Jacobo Timerman en 1962, donde se exploraba el periodismo narrativo y donde se publicó por primera vez la tira *Mafalda* (la revista se clausura en 1969 por orden del general Juan Carlos Onganía, año en el que Martínez parte a París a estudiar Literatura). Martínez cuenta en una extensa crónica “El libro y el viaje que hicieron historia”⁴⁴⁰ cómo conoció en aquellos años a García Márquez, en agosto de 1967, el momento en el que el colombiano estaba por adquirir fama

⁴⁴⁰ Tomás Eloy MARTÍNEZ, “El libro y el viaje que hicieron historia”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de mayo de 2007.
En: <<http://www.lanacion.com.ar/912918-el-libro-y-el-viaje-que-hicieron-historia>> [Última consulta: 01/10/2017]

mundial. El primero ideó junto con el editor Paco Porrúa, editor de Sudamericana, un modo de invitarlo a Buenos Aires. García Márquez había sido entrevistado en México por un enviado especial de *Primera Plana* (Ernesto Schoo), pero Martínez intuía que no era suficiente con aquella nota, que ese autor merecía un trato diferente y que *Cien años de soledad* era una obra maestra. Esta misma convicción fue la que lo condujo a ubicar al escritor en la portada de la publicación, el 20 de junio de 1967. Así *Primera Plana* y la editorial que hacía apenas semanas había publicado la novela sobre la saga de los Buendía lanzó un concurso literario que lo tuvo a García a Márquez como jurado, junto con Leopoldo Marechal y Augusto Roa Bastos. Nace en este viaje a Buenos Aires entre el autor colombiano y el argentino una estrecha amistad que los unirá hasta sus últimos días.

Timerman vuelve a convocar a Martínez en 1972 para incorporarse al diario que estaba por fundar: *La Opinión*. Martínez colaboró en la fundación de muchos diarios (*El Diario de Caracas*, en Venezuela, y *Siglo XXI*, en México) y fue docente universitario (en la Argentina y en los Estados Unidos). También creó el suplemento cultural “Primer plano”, de *Página 12*, y la revista *ADN*, del diario *La Nación*, ambos en la Argentina. También fue convocado por su amigo García Márquez para que le ayudase a dar forma al sueño de que existiese en América Latina una Fundación que velara por el buen periodismo. A su vez, existe en él no solo talento para el periodismo gráfico, sino que trabajó en la televisión y fue el primer director del noticiero, a mediados de los sesenta, hasta el día de hoy, más visto de la Argentina, *Telenoche*.

Una de las últimas novelas de Tomás Eloy Martínez, *El vuelo de la reina* (2002), es una nítida y verosímil descripción de la cocina de la redacción de un diario nacional de gran tirada. Martínez sigue los pasos de una joven periodista y de un experimentado y maquiavélico editor para mostrar a través de estos dos polos los vicios y mecanismos del periodismo. Sin proponérselo, aunque Martínez era profesor, editor, director de publicaciones y fundador de diarios, dejó manuales de periodismo en sus textos, y no precisamente aquellos textos que escribió para sus clases o concurridas conferencias por toda América Latina. En sus ficciones, y

a través de personajes que son periodistas, hay un manual implícito, una especie de manifiesto sobre esta profesión. Camargo, el protagonista de *El vuelo de la reina* es férreo detractor de la pirámide invertida, porque esta construcción del discurso no deja traslucir la personalidad ni la identidad de quien escribe: “Camargo se pasea por la redacción a las 10 de la mañana y dice el estribillo que resumía para él toda la enseñanza del periodismo: «Soy como escribo, soy lo que escribo».” Esta idea, como la del citado epígrafe de este capítulo, recorre la novela: la subjetividad de quien escribe un artículo periodístico. Los cronistas y quienes hacen periodismo narrativo no son meros amplificadores de información, no solo comunican, sino que interpretan la realidad a través de su cuerpo y de su conocimiento del mundo. Por lo tanto, hablar de un periodismo objetivo es una frase hecha, algo imposible de realizar e implica quitarle el alma y la identidad a un texto. Podría trazarse un paralelo con esa frase que se le atribuye a Gustave Flaubert “Madame Bovary soy yo”, y sobre la que tanto se ha escrito. En la no ficción ocurre un efecto análogo.

Quería llegar a un punto en que, leyéndose a sí misma, se dijera: “Esto soy yo, sólo hasta acá llega mi cuerpo porque así está hecho, con estos sentimientos, indignaciones y sollozos e injusticias. Esto que acabo de escribir, soy yo”⁴⁴¹.

El vuelo de la reina transcurre ya en la era de Internet, con un periodismo que cobra velocidad ante la inmediatez que permite la tecnología. Aún así, Martínez habla de un periodismo que no busca la primicia, sino comprender una realidad compleja, donde no solo se investiga y se bucea en un mundo, sino donde también se produce un texto de calidad. Camargo habla de la necesidad que tiene un buen periodista de tener conciencia del lenguaje⁴⁴².

Martínez repetía que los grandes escritores de América Latina habían ejercido el periodismo, por lo tanto esta profesión debía velar por dos aspectos: la

⁴⁴¹ T.E. MARTÍNEZ, *El vuelo de la reina*, p. 133.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 43.

escritura y su ética. A esta última se refiere del siguiente modo: “En el periodismo no puede haber malos entendidos. Solo hay malas y buena intenciones”⁴⁴³. La crónica es una construcción humana y como tal es susceptible de incurrir en errores, pero su autor debe siempre perseguir la verdad.

⁴⁴³ T.E. MARTÍNEZ, *El vuelo de la reina*, p. 55.

Una pasión patagónica

Desconfié siempre del testigo neutral.
TOMÁS ELOY MARTÍNEZ⁴⁴⁴

Una novela de no ficción irrumpió en el escenario latinoamericano, a modo de denuncia, en un acto de férreo compromiso con los derechos humanos y esa novela es *La pasión según Trelew* (1973). Martínez, se centró en un hecho aberrante de la historia argentina, ocurrido entre el 15 y el 22 de agosto de 1972, cuando un grupo de presos políticos tomaron el penal de Rawson, en la provincia argentina de Chubut, e intentaron fugarse. El resultado fue la represalia por parte de las autoridades militares, una masacre donde fueron fusilados dieciséis guerrilleros. Perón continuaba en el exilio y el peronismo continuaba proscripto desde 1955. Martínez dirigía la revista *Panorama* y las primeras noticias que recibió informaban que treinta presos se habían fugado del penal tras haber matado a un guardia de la cárcel; seis de ellos habían logrado escapar en un avión con rumbo a Buenos Aires, luego desviado a Chile, donde pidieron asilo al presidente Salvador Allende. Martínez envió a un redactor y a un fotógrafo a Trelew dispuesto a publicar en la revista la información, pero todo lo que ocurría en la Patagonia era confuso. Escribe entonces, con la necesidad de que esta historia apareciera en el próximo número de la revista, sus dudas.

Suponía —con una ingenua esperanza en la buena fe del gobierno— que los comandantes en jefe condenarían lo que había sido con toda claridad una matanza, y reivindicarían la necesidad de juzgar a sus adversarios en vez de matarlos, por peligrosos que fueran. “Un Estado que tiene fe en la eficacia de la justicia no puede responder al terror con el terror”⁴⁴⁵.

Martínez fue despedido de la revista por publicar este artículo, una información que era falsa, en términos de la información oficial que era la que proveía el gobierno de facto. Nuevamente, el olfato de Martínez lo obligó a dejar la

⁴⁴⁴ Tomás Eloy MARTÍNEZ, *Lugar común la muerte*, Buenos Aires: Bruguera, 1983, p. 7 (en adelante, *Lugar común la muerte*).

⁴⁴⁵ Tomás Eloy MARTÍNEZ, *La pasión según Trelew*, Buenos Aires: Alfaguara, 2007, p. 15 (en adelante, *La pasión según Trelew*).

ciudad de Buenos Aires y marchó en octubre a esas coordenadas del sur para ver con sus propios ojos y entender un hecho que no había podido percibir de modo claro a la distancia, desde la capital.

Los télex parecían escritos por un cronista desorientado porque se interrumpían en la mitad de una versión y luego advertían con impaciencia, “anular, anular, anular este despacho” antes de proponer una versión distinta de la anterior⁴⁴⁶.

La *pasión según Trelew* se publica en agosto de 1973 por la editorial Granica. Tuvo ese mismo año cinco ediciones y se elogiaba la valentía de Martínez, así como también la calidad literaria del texto. En noviembre de ese mismo año, por decreto municipal, *La pasión según Trelew* fue prohibida por el gobierno (junto con ejemplares de Sigmund Freud, Karl Marx y Louis Althusser recuerda con modestia Martínez en el prólogo de la reedición de 1997, libros “que ardían mucho mejor” que el suyo⁴⁴⁷). En la reedición Martínez agrega un apéndice de documentos, donde recoge la entrevista que la revista chilena *Punto Final* pudo lograr con los líderes revolucionarios argentinos en octubre de 1972, actas de las asambleas populares, y, en primera persona, sin firma –no precisa quién lo escribió, pero se adecua al modelo de García Márquez en *Relato de un naufrago*– la narración de los hechos de otro sobreviviente. El primero en leer el manuscrito es Osvaldo Soriano, a quien Martínez le dedica el libro.

El autor publica esta crónica para la cual entrevistó a 23 personas (abogados de los presos, líderes de las asambleas populares, sobrevivientes, familiares y amigos de las víctimas). Luego regresará a Trelew en febrero de 1973 “para llenar algunos vacíos de la historia”⁴⁴⁸. De modo recurrente Martínez utiliza la primera persona para reconstruir en prosa –y no en forma de diálogo– sus entrevistas. Duda, reflexiona, hay pensamientos que se cuelan mientras escucha a su interlocutor. Es un cronista consciente de su tarea y no borra las huellas de su

⁴⁴⁶ T. E. MARTÍNEZ, *La pasión según Trelew*, p. 14.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 21.

presencia. El lector constantemente recibe alertas o de indicaciones de que hay un cronista que está intentando crear una crónica, pero lo que es más complejo aún, que está intentando comprender un hecho. Además de que el acceso a la información presenta obstáculos y de que la tarea es peligrosa, lo complejo de su actividad reside en la interacción, en entender al otro, en un contexto de empatía, para poder luego darle forma a través de un texto a estos relatos orales. Es decir, antes que un problema discursivo, se enfrenta a un problema filosófico, o, mejor dicho, gnoseológico. Elabora los textos donde no solo incorpora aquellos testimonios, sino sus impresiones, a modo de monólogo interior:

Ana me contó que cuando pasaron las siete de la tarde y no vio llegar a los fugitivos, tuvo un pensamiento judío. “¿Sabés lo que es un pensamiento judío?”, me preguntó. No supe qué decir. “Pensé”, me dijo, “en lo que sugiere Spinoza sobre el lenguaje de los signos que nos envía Dios con otros signos más terrenales para verificar si los primeros son o no falsos. Pero también Dios, decía Spinoza, puede querer engañarnos. ¿Dios nos ha engañado?, pensé. Los signos de Dios nos han engañado, me dije. Y ése fue mi pensamiento judío.”⁴⁴⁹

La pasión según Trelew es una novela testimonio. Martínez comienza por la mención de los fusilados: “Personajes por orden de desaparición” y cuenta quiénes eran, a qué se dedicaban, dónde militaban, etc. Por ejemplo, aparece aquí Ana María Villarreal de Santucho, la esposa y madre de los tres hijos del máximo líder del Ejército Revolucionario del Pueblo, Mario Santucho, quien logró escapar a Chile. Llamen aquí la atención dos cuestiones. La primera de ellas es que llama “personajes” a estas víctimas, es decir, les restituirá a cada uno su identidad, con nombre y apellido, precisará estos datos; la segunda de ellas es la fórmula que emplea, “orden de desaparición”, como si de una obra de teatro o un guion se tratase. Desde el título de este capítulo el lector se encuentra con un abordaje diferente para narrar una tragedia. Hay también en el léxico utilizado un triste presagio, ya que “desaparecidos” se convertirá en una instancia oscura, en una situación de incógnita jurídica de aquellos ciudadanos cuyo paradero hasta la fecha es un enigma. El segundo capítulo será “Personajes que reaparecieron”, es

⁴⁴⁹ T. E. MARTÍNEZ, *La pasión según Trelew*, p. 81.

decir, las fuentes que recogerá Martínez, son testigos directos de los fusilamientos, sobrevivientes “por azar”⁴⁵⁰. Martínez también recoge, en el tercer capítulo, “Personajes en desorden de aparición”, las historias de algunos detenidos que fueron liberados luego de la masacre, fuentes que le contaron al cronista cómo eran las cárceles por dentro y colaboraron con sus relatos a llenar esos espacios en blanco sobre las últimas horas de muchas víctimas. También en este inciso incorpora, aunque sin nombre a “los ciento veinte vecinos que vieron allanar sus casas o las de sus amigos y salieron a contarlos” y al “despensero KILITO JUSTO, cuyo verdadero nombre nadie recuerda, que proveyó de frutas y fiambres al pueblo en vela”⁴⁵¹.

Luego de presentar a los personajes de esta masacre comienza por la descripción de Trelew, la antigua colonia galesa, y relata su historia y describe su geografía. En estas coordenadas apacibles decide el gobierno de facto trasladar a mediados de 1971 a los presos políticos que consideraba más peligrosos. Este hecho modifica completamente la vida de los habitantes. Martínez recoge las historias pequeñas de los múltiples narradores, es decir, la intrahistoria de este hecho y de este momento histórico. Una de ellas es Celia Negrín:

A la gente de Trelew aquellos encendimientos les parecían de otro mundo. No sabían en qué categoría humana clasificar a los presos; ni siquiera pensaban demasiado en ellos. Muy pronto, Celia Negrín lo aprendería en carne propia. Uno de sus hermanos, Manuel, fue confinado en el penal durante los primeros meses de 1972. Desde entonces, ya nunca repitió ante los amigos que un preso político es algo que nadie tiene claro⁴⁵².

No se detiene solo a contar la historia de los sobrevivientes, sino que Martínez bucea en las historias de Trelew en, como él mismo las llama “Pequeñas historias” de los habitantes quienes viven con desconcierto ese cambio radical en el clima de su población y padecen todo tipo de consecuencias en ese contexto de

⁴⁵⁰ T. E. MARTÍNEZ, *La pasión según Trelew*, p. 47.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 42.

abusos y restricciones a las libertades civiles: “Al principio perdieron el tiempo preguntándose por qué precisamente a ellos les pasaban estas cosas, por qué los honestos ciudadanos eran sacados de la cama en medio de la noche y tirados en un camión bajo la lluvia”⁴⁵³.

Hay en este hecho una doble denuncia, puesto que publica que la violencia ejercida por el gobierno de facto que había iniciado Onganía y que se prolongaba en ese momento hasta Alejandro Lanusse seguía vigente, y además anticipa ese feroz caldo de cultivo que explotará con mayor fuerza aún en la dictadura que inicia en 1976. “Las inútiles muertes de Trelew se convirtieron en una semilla de odio. La destrucción de la Argentina empezó entonces en aquella madrugada aciaga de 1972, y fue sucia, sorda, canallesca, como una pesadilla del fin del mundo”⁴⁵⁴.

El estilo narrativo de Martínez queda plasmado en esta novela de valor periodístico en el momento de su publicación, e histórico en el presente. No se limita a reproducir las voces, sino que en ocasiones aquellos párrafos que plasma en la crónica pareciera que no provienen de un testimonio, sino que es la propia reflexión del cronista: “Los vecinos asomaban su cabeza y compartían su risa, Bidu iba y venía entre la polvareda de la yerba desparramada en el dormitorio. Nada tenía sentido. La vida pasaba tan rápido que si uno salía a buscarla ya no la encontraba”⁴⁵⁵. Este procedimiento se repite en su estilo, salvo cuando explicita y distingue aquello que es un testimonio de aquello que es reflexión, por ejemplo, cuando recoge el testimonio del padre de una de las fusiladas: “EL RELATO DE MANFREDO SABELLI (*quien vio por última vez a su hija María Angélica la misma mañana de la fuga. Esta es su voz; éste es mi texto*)”⁴⁵⁶. Previamente había reproducido una carta donde María Angélica Sabelli se comunica con su familia y,

⁴⁵³ T. E. MARTÍNEZ, *La pasión según Trelew*, p. 50.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 76.

quizá, para que no sufrieran su detención les describe su rutina en lo que Martínez califica como “una vida carcelaria embellecida”⁴⁵⁷. El cronista de Martínez es también un personaje, y como tal, hay en él una transformación, hay piedad en su relato.

Martínez nunca adopta una postura objetiva. Recoge los comunicados oficiales del gobierno y no solo los reproduce: “Trelew había tolerado hasta entonces, con cierto sentimiento de culpa, que los militares supusieran que el pueblo era tibio y prudente, pero acusarlo de colaborador pasaba de la raya”⁴⁵⁸. Uno de los grandes enigmas de la literatura es descifrar si Martínez sentía admiración y respeto, o, por el contrario, aversión al general Domingo Perón, a quien le dedicó tantas crónicas, a quien entrevistó en su exilio y quien lo inspiró, claro está, para su ficción *La novela de Perón*. A menudo, durante su vida, se lo tildaba de “peronólogo”, es decir, experto en esta figura tan controvertida. Martínez hace explícito en entrevistas que nada tiene que ver el peronismo con su ideología y su hijo Blas diría luego en una entrevista que su padre “era un buscador de historias. En Perón vio un personaje y él fue un estudioso del peronismo a la fuerza. La construcción de esa historia fue lo que lo obsesionó”⁴⁵⁹. En *La pasión según Trelew* aparece, quizá como en ningún otro escrito –y además porque es no ficción y porque se trata de una crónica–, un pensamiento clave. Martínez describe la fuga y el entusiasmo de los presos quienes se suben a un ómnibus con la ilusión de escapar y se arengan al grito de “¡La vida por Perón!”. Quien toma la palabra al final del párrafo es el mismo cronista, un cronista que no oculta jamás Martínez que es él mismo: “Y pensé qué estaría haciendo Perón en esa noche aciaga de agosto. Lo imaginé en su casa de Madrid, donde lo había conocido. Me pregunté si todos esos sueños que él alentaba no serían en vano”⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ T. E. MARTÍNEZ, *La pasión según Trelew*, p. 68.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁵⁹ Ver en Anexos, “El legado de la pluma”, entrevista a los hijos de Tomás Eloy Martínez

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 87.

Pero lo notable de esta historia, lo llamativo dentro de un entramado de violencia en ese rincón de la Patagonia que dejó un saldo de dieciséis muertos es que en la ausencia de libertades civiles la ciudad entera se levantó contra el poder militar. Luego de aquellos fusilamientos el 11 de octubre de 1972, durante la madrugada, el gobierno arrestó a diecinueve vecinos y los trasladó a una prisión en la ciudad de Buenos Aires. El pueblo se levantó de inmediato para repudiar este hecho y para exigir que esos vecinos regresaran sanos y salvos. Durante tres días se declararon en estado de rebeldía, formaron su propio sistema de gobierno donde nacieron líderes populares, ajenos a todo partido político, en torno al teatro Español. Casi tres mil personas se convocaron a una huelga y se organizaron de modo jamás visto en la Argentina. Hubo un acto de gran resistencia por parte del pueblo. Martínez escribe varias veces que este hecho le cambió la vida, como lo hace en 2009, en “Trelew, el relato nacional”⁴⁶¹ (en una nueva reedición de este libro dos años después de que Martínez fuese a declarar en la causa que investigaba la matanza de los guerrilleros). Este libro no nace para satisfacer la necesidad de contar una historia, de explorar un tema, ni siquiera para saciar el ego de Martínez. Hay en esta crónica una meta diferente, un compromiso político —que no pertenece a ningún partido político, sino democrático— y social:

La primera intención de este libro es desafiar esa impunidad. En un país donde los idealistas son mártires y los réprobos viven sin castigo, la memoria del pueblo siempre será más larga que las astucias de quienes lo reprimen. Y si las páginas que siguen no contribuyen a derrotar las arbitrariedades del poder, al menos contribuirán a que no se las olvide⁴⁶².

En “Trelew, el relato nacional”, Martínez cuenta las novedades de este hecho (las detenciones de los militares sospechosos de haber cometido los fusilamientos, etc.) y menciona, uno por uno, con nombre y apellido, a aquellos habitantes que le contaron su historia.

⁴⁶¹ Tomás Eloy MARTÍNEZ, *La Argentina y otras crónicas*, Buenos Aires: Alfaguara, 2011, p.304 (en adelante, *La Argentina y otras crónicas*).

⁴⁶² T. E. MARTÍNEZ, *La pasión según Trelew*, p. 23.

Existe en esta crónica y en *Crónica de una muerte anunciada* un vínculo que se define a partir de un comportamiento opuesto. Claro está que la primera novela no es ficción, mientras que la segunda sí lo es, y he aquí un argumento que destaca más aún el accionar del pueblo de Trelew. En lugar de permanecer estáticos y de callar ante el atropello, reaccionan, toman una postura y con ella, una acción. En cambio, los habitantes del pueblo que retrata García Márquez saben que se está por perpetuar un crimen y callan. No todos los pueblos son Trelew ni tienen su heroísmo. Incluso pareciera que en este testimonio y homenaje que le rinde Martínez existe cierta santificación que nace desde el título, inspirada en los Evangelios. Estos últimos son, en definitiva, el testimonio de santos, de testigos y cronistas de un hecho sin precedentes –la vida de Jesús–. En el libro de Martínez no hay santos ni mártires, pero sí el relato colectivo de un pueblo que no quiso callarse, es Trelew entonces quien cuenta su Pasión.

Un autor con licencia para mentir

Sólo lo escrito permanece; aquello que no ha sido narrado
no existe, y lo que ha sido escrito se convierte en verdad.
TOMÁS ELOY MARTÍNEZ⁴⁶³

Martínez creó dos novelas elementales que son un clásico para comprender mucho más que un partido político, una cultura política: *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995). El título de la primera es una declaración de principios y desde aquel nombre traza una advertencia. Ese texto es una novela. Ahora bien, en ningún momento dice que sea ficción y juega con el epígrafe de aquella novela histórica: “Si el lector lo prefiere, puede considerar a este libro como una obra de ficción. Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos”⁴⁶⁴. Esta cita pertenece a *París era una fiesta*, de Ernest Hemingway, otro periodista y cronista que cubrió la Guerra Civil Española. El narrador estadounidense juega con esta ambigüedad y le deja al lector la llave para abrir la puerta de la interpretación que él desee: ficción o realidad. En ambos universos podría leerse y ser verosímil aquel texto, sin embargo, Martínez acude a la novela. ¿Por qué? ¿Por cuestiones políticas? Es decir, ¿por respeto a un mito o quizá por temor a las represalias de fanáticos?

En *La novela de Perón* hay una reflexión sobre cómo se escribe la Historia, cómo se escribe el periodismo, y a su vez, cómo se escribe una novela. Martínez conoció y entrevistó a Perón y escribió este texto que, pese a la advertencia del autor, fue tomado como verdad incuestionable. Hay algunas frases que Martínez pone en boca de Juan Domingo Perón o de Eva Perón y que los historiadores argentinos han luego tomado e incorporado en sus libros como si fuese una prueba irrefutable, como verdad histórica, claro que no solo porque provenga de

⁴⁶³ Juan CRUZ RUIZ, entrevista a Tomás Eloy Martínez, “El periodismo digital potencia el periodismo amarillo”, *El País*, Madrid, 8 de febrero de 2006.

En: <http://elpais.com/diario/2009/02/08/domingo/1234068755_850215.html> [Última consulta: 01/10/2017]

⁴⁶⁴ Tomás Eloy MARTÍNEZ, *La novela de Perón*, Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

un periodista, sino porque viene de la escritura de Martínez, un autor de enorme prestigio⁴⁶⁵:

La frase cuando se conocen, cuyo origen puedo contar sin ningún problema, y la otra frase, cuando Perón le dice a Eva “No puedo darte la vicepresidencia porque tenés cáncer”. Esa frase fue tomada literalmente en la película *Eva Perón. La verdadera historia*. Yo me quejé al guionista, [José Pablo] Feinmann, y él me respondió “¿Pero, cómo, no era una entrevista?”. Le dije que hay un subtítulo enorme al pie de *Santa Evita*, que yo me he empeñado en que aparezca siempre, que dice *Novela*.

Luego de *La novela de Perón*, Martínez publica, una década después, *Santa Evita*, la historia de lo ocurrido con el cadáver de Eva Perón, después de la Revolución Libertadora. Es decir, Martínez aborda desde la novela el mismo tema y pesquisa que aborda Walsh en “Esa mujer”. Martínez siempre defendía a ambas novelas sobre el peronismo cuando se las encasillaba dentro del género histórico. En esa entrevista tan valiosa que le hizo Juan Pablo Neyret al escritor: “Novela significa licencia para mentir”. Martínez explica su estrategia para lograr un “efecto de verosimilitud”:

Novela significa licencia para mentir, para imaginar, para inventar. Como ya he dicho más de una vez, *Santa Evita* invierte el procedimiento de las novelas de *non-fiction* de los años ‘50 y ‘60, desde *Relato de un naufrago* hasta *A sangre fría*. En aquellos casos se usaban las técnicas de la novela para narrar hechos reales y verificables. En este caso, para crear un efecto de verosimilitud superlativa, uso las herramientas del periodismo: entrevistas, cartas, guiones, pero falsos⁴⁶⁶.

Martínez contaba que uno de los primeros lectores de *Santa Evita*, cuando aún era un manuscrito, fue García Márquez. El colombiano le dijo a su amigo argentino que la novela tenía tres partes: el relato de las zanjas ciegas, el relato del cadáver y el relato del narrador contando cómo había escrito esas historias. Las “zanjas ciegas” son los episodios no conocidos, opacos, sobre los que se tejen mitos y no existe información alguna a modo de documento. Es allí donde la no ficción, para ser honesta, no debe ingresar y debe admitir sus limitaciones.

⁴⁶⁵ J.P. NEYRET, “Entrevista a Tomás Eloy Martínez”, edición digital sin paginación.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, edición digital sin paginación.

En 1995 escribe Martínez una crónica “Papá cumple cien años”, donde recuerda sus múltiples encuentros con Perón, el primero de ellos en 1966. Suena con este recuerdo otra posible hipótesis sobre la decisión de narrar la vida de Perón como si de una novela se tratase, es decir, como ficción. De todos modos, no es la respuesta absoluta, sino justamente este juego y desafiar estos límites entre ficción y realidad lo que le interesa. Martínez cultiva con el tiempo una relación con Perón, una relación que un buen periodista construye con su fuente. Pero el objetivo de Martínez es mucho más complejo que entrevistarle o preguntarle por un hecho puntual, sino comprender la naturaleza de su carisma, en definitiva, el secreto de su poder. En 1970 lo vuelve a entrevistar, esta vez durante cuatro jornadas completas, siempre ante la presencia del cabo José López Rega. Es el mismo Martínez quien coordina la entrevista con Perón⁴⁶⁷.

–Quisiera hacerle una entrevista– le dije, con una torpeza que no consigo olvidar.
(...) –Me gustaría que me cuente su vida, desde el principio– le respondí por instinto–. Tal vez ya es hora.
Sentí su silencio al otro lado: las lentas plumas del pasado cayendo sobre su cabeza.
–Tiene razón– dijo–. Ya es hora.

Fueron cuatro días en los que Martínez se reunió con Perón en Puerta de Hierro, en extensos encuentros en los que el periodista indagó sobre aquellos aspectos en los que hasta el momento ningún biógrafo había ingresado (sus años en el Colegio Militar, por ejemplo). Cuando el periodista regresa a la Argentina, antes de editarla, percibe que tiene una historia “plana, convencional, limpia de emociones”⁴⁶⁸. Martínez había acordado con Perón que publicaría en *Panorama* la extensa entrevista y al General la idea le interesa, puesto que sería considerada como su memoria autorizada. Así como García Márquez se preguntaba quién había escrito la biografía de De Gaulle, sería Martínez quien escribiría “la versión oficial” de la historia del líder. Perón corrigió el texto mientras Martínez, de regreso en la Argentina, investigaba con más voces y fuentes aquellos puntos laxos del

⁴⁶⁷ *La Argentina y otras crónicas*, pp. 105-106.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 106.

discurso. No buscaba meramente reproducir la voz del general, tal como lo había hecho, por ejemplo, García Márquez en *Relato de un naufrago*, sino de verdad reconstruir su biografía. Fue entonces cuando Martínez advirtió que Perón era en realidad un hijo ilegítimo. La modificación de este dato no menor en la biografía no le satisfizo a Perón, quien evitó que aquello que sería un texto emblemático, saliera a la luz.

Quizá también aparece en este autor y en este texto la humildad que implicaba admitir que nunca conocería ni podría acceder a la información total y necesaria para reconstruir un momento histórico, así como también para, de modo ético, pero sin alzar bandera alguna, asentir el hecho de que nunca sería objetivo, con una figura y con una cultura política que genera aún hoy tantas pasiones y contiendas.

Este procedimiento, el del reverso de la ficción, vuelve a utilizarlo varias veces, una de ellas en “El general ha vuelto a Tucumán”, un texto sobre Ezequiel Ávila Gallo, un militar tucumano, como Martínez, quien propiciaría, durante la democracia, al ingreso al poder, a través de un partido pequeño, Bandera Blanca, de un ex represor. Así, gracias a la acción del diputado Ávila Gallo, Antonio Bussi sería luego gobernador de la provincia. Martínez imagina el despacho del legislador en 1985, describe el calor, el ventilador, la biblioteca y tantos otros detalles, a pesar de no haber estado ahí. Es un texto difícil de clasificar. No se trata de una crónica de no ficción, aunque la acción se narra como si fuese tal. Interviene la ficción allí donde Martínez no puede ingresar, a pesar de que para escribir este texto se ha documentado Martínez de modo minucioso. Finalmente, a modo de epílogo, se despide el narrador: “En Tucumán se tejen muchas cizañas y habladurías, y tal vez la historia que acabo de contar no sea cierta”⁴⁶⁹.

⁴⁶⁹ Jorge LANATA, *El nuevo*, p. 121.

La gran incógnita será siempre qué pensaba realmente Martínez sobre Perón. Resulta curioso que algunos de sus lectores se inclinan por asegurar que era un gran detractor, mientras otros, que era admirador del movimiento. Su fascinación hacia esta figura es incuestionable. Cómo se construye un líder, cómo corrompe el poder y cuán propias son las decisiones que toma un líder que genera tanta devoción entre sus seguidores son algunas de las preguntas que indagan estas novelas. Carlos Semprún escribió “Los argentinos son gente rara”, en la sección “Crónicas cosmopolitas”, de *Libertad Digital*. Allí Semprún critica de modo feroz a Martínez (“papanatas”, “forajido”, “el peor de los escritores argentinos”⁴⁷⁰, etc.), no solo por su prosa, sino por lo que él considera su complicidad con el peronismo.

⁴⁷⁰ Carlos SEMPRÚN, “Los argentinos son gente rara”, *Libertad Digital*, 27 de agosto de 2007, En: <<http://www.libertaddigital.com/opinion/agosto/los-argentinos-son-gente-rara-1276233717.html>>. [Última consulta: 01/10/2017]

Una firma que no se vende

Somos de las pasiones, no ellas de nosotros.
TOMÁS ELOY MARTÍNEZ⁴⁷¹

Hay otra coincidencia entre García Márquez y Martínez: ambos fueron críticos de cine para matutinos nacionales. Este dato aparece en las biografías de Martínez, pero de modo escueto, aunque ofició este espacio una enorme escuela, antes que de redacción, de construcción de relatos. Martínez, quien además escribió sobre teatro (fue, por ejemplo, enviado a Montevideo en agosto de 1960 para cubrir el estreno de *El burgués gentilhomme*, a cargo de la compañía El Galpón), fue mucho más que un crítico. Desempeñó este rol entre 1957 y 1961 en el diario *La Nación* y firmaba, a la usanza del periodismo de la época, en un comienzo con sus iniciales: “T.E.M.”.

Martínez, quien siempre desafió las barreras de los géneros, fue más allá de la mera crítica. Uno de estos ejemplos es la comparación que realiza entre dos realizadores, David Lean y Anthony Asquith, con motivo del estreno en la Argentina de *El puente sobre el río Kwai* (12 de abril de 1959), la película que más premios había cosechado de la última temporada. Martínez realiza un paralelo entre ambos realizadores británicos para referirse, finalmente, a la crisis que atraviesa el séptimo arte en el Reino Unido.

El 14 de julio de 1960 selecciona al que considera el mejor estreno de la semana y destaca a *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer. Nuevamente desafía los límites de los géneros, esta vez, de la crítica, ya que se vuelve por momentos un ensayo filosófico donde menciona a Kierkegaard y a Swedenborg. Luego de desmenuzar los elementos de este film (el montaje, las actuaciones, la música, la fotografía, la dirección, etc.) asegura: “Decir que es el mejor film que se haya hecho, por mucho que esa afirmación pueda discutirse, no agota su

⁴⁷¹ T. E. MARTÍNEZ, *Lugar común la muerte*, p. 12.

sentido”⁴⁷². Es decir, era un crítico feroz que se expresaba sin vueltas. Allí trabajaba junto con Ernesto Schoo (a quien algunos años después enviaría a México a entrevistar a García Márquez). Recuerda Martínez su irreverencia, algo que compartía con Schoo (“Ernesto con un estilo más educado, podría decirse, y yo con uno más irónico, pero los dos escribíamos realmente lo que se nos cantaba. Ernesto se burlaba de Mujica Láinez, por ejemplo o yo de Mallea, que eran intocables. Eran los Piglia o Aira de hoy”)⁴⁷³. Una de estas travesuras fue una crítica que realizó a *Los diez mandamientos* donde publica la siguiente frase: “Al fin puede escuchar a Dios hablar en letra gótica”. Fue precisamente este el motivo por el cual perdió su trabajo. Recordaba Martínez, quien luego regresó al matutino y escribió para él hasta el día de su muerte, que las distribuidoras de las películas retiraron los anuncios que publicitaban los estrenos —una gran fuente de ingreso económico para el diario— en la sección Espectáculos en represalia con las críticas que alguien que firma T.E.M. había realizado. Así lo recordaba en 2008⁴⁷⁴:

El diario aguantó unos 15 o 20 días la pérdida y un buen día me llamó el administrador, me dijo que yo debía saber que era un empleado de *La Nación* y que tenía que escribir lo que me indicaran. Le dije que así lo haría pero siempre y cuando me retiraran la firma. El me dijo que eso no era posible y le contesté: mi trabajo está en venta, mi firma no. Ahora, los dueños del diario me pidieron que cuente esa anécdota en la redacción, como muestra del orgullo que debe sentir un periodista por su nombre y de la defensa que debe hacer de él, hasta las últimas consecuencias.

Otra innovación de Martínez se encuentra en la utilización de la primera persona en estos textos sobre cine, que en realidad no son más que textos sobre relatos narrados a través de imágenes. El crítico de cine firma siempre sus

⁴⁷² Tomás Eloy MARTÍNEZ, “La pasión de Juana de Arco”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de julio de 1960 (Gentileza del archivo *La Nación*).

⁴⁷³ Tomás Eloy MARTÍNEZ: “Las utopías son lo único que nos permite desafiar a la muerte”, *Mu*, Buenos Aires, 8 de febrero de 2010.
En: <<http://www.lavaca.org/notas/tomas-elay-martinez-las-utopias-son-lo-unico-que-nos-permite-desafiar-a-la-muerte/>>. [Última consulta: 01/10/1017]

⁴⁷⁴ Daniel DESSEIN, entrevista a Tomás Eloy Martínez: “Mi trabajo está en venta; mi firma, no”, *La Gaceta*, Tucumán, publicado el 21 de diciembre de 2008.
En: <<http://www.lagaceta.com.ar/nota/305910/la-gaceta-literaria/mi-trabajo-esta-venta-mi-firma-no.html>>. [Última consulta: 01/10/1017]

artículos y suele elegir el estilo impersonal, puesto que el lector sabe que lo que allí aparece escrito es subjetivo. Sin embargo, Martínez utilizaba un recurso realmente novedoso para su tiempo que otra vez desdibuja los límites de toda categoría. Por ejemplo, cuando se estrena *Hiroshima Mon amour* en la Argentina, publica en 1960: “Pienso en «El peregrino», de Charles Chaplin; en «Codiccia», de von Stroheim; en la «Juana de Arco», de Dreyer; en “Umberto D.” son los mejores filmes que he visto e «Hiroshima...» está entre ellos”⁴⁷⁵. En primera persona, con un estilo personal, cobra cada vez más fuerza e importancia su voz, y su firma. Poco antes de marcharse del diario deja de firmar con sus iniciales, y lo hace con su nombre completo.

Su experiencia como crítico de cine, en ese ejercicio que excede el rol de un espectador y que exige una reflexión sobre el relato, lo conduce a aprender herramientas de la dramaturgia teatral y del guion cinematográfico. En “El rey Lear en Asunción”, esa crónica/homenaje/necrológica –¿cómo definirla? – a su amigo Augusto Roa Bastos, en *Lugar común la muerte*, recordará aquellas incursiones menores que tuvo en el séptimo arte.

⁴⁷⁵ Tomás Eloy MARTÍNEZ, “*Hiroshima Mon Amour*”, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de abril de 1960 (Gentileza del archivo *La Nación*).

Ningún lugar común

(Él) es el mejor de todos nosotros.
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ⁴⁷⁶

Martín Caparrós destaca cuatro libros que lo influenciaron en su exploración por la crónica. Los últimos tres, por orden de mención, son *Operación Masacre*, de Walsh; *Música para camaleones*, de Capote; e *Inventario de otoño*, de Vicent. La primera obra que destaca Caparrós, es decir, la de mayor peso, es *Lugar común la muerte* (1978): “Reúne lo mejor de Tomás Eloy Martínez: encuentros con personas o con situaciones siempre al borde de la literatura, de este o del otro lado. Son relatos tan bellos, tan exactos, tan perfectamente engarzados que a veces se echa en falta algún error”⁴⁷⁷. Caparrós no es el único que piensa de este modo: Juan Cruz Ruiz agrega que sin *Lugar común la muerte*, “el periodismo en español del siglo XX estaría cojo o impreciso”⁴⁷⁸.

En *Lugar común la muerte* se recopilan varias de sus crónicas más célebres (publicadas en medios argentinos y venezolanos). Uno de estos textos narra la visita que le hace a Ezequiel Martínez Estrada a su casa en Bahía Blanca. Acude Martínez a la casa de este “ídolo en desgracia”, entre 1964 y 1965 (así aparece firmada la crónica) y reivindica la obra de un gran autor, ignorado por sus contemporáneos por cuestiones políticas. En este ostracismo se produce la crónica, ese es su foco, el olvido de una figura que alguna vez tuvo gloria. Aparece en su reedición de 1998 dos nuevos ¿retratos? a Manuel Puig y a José Bianco y

⁴⁷⁶ Juan CRUZ RUIZ, “Postales para celebrar que García Márquez cumple 85 años”, *Clarín*, Buenos Aires, 5 de marzo de 2012.

En: <http://www.clarin.com/literatura/gabriel-garcia-marquez-85-anios_0_rk8gjiU2wml.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁴⁷⁷ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 17.

⁴⁷⁸ Laura VENTURA, “Tomás Eloy Martínez: una pasión que burló los límites de la ficción y la realidad”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de julio de 2014.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1710254-tomas-eloy-martinez-una-pasion-que-burlo-los-limites-de-la-ficcion-y-la-realidad>> [Última consulta: 01/10/2017]

en 2008 a José Lezama Lima y a un amigo entrañable de Martínez, Augusto Roa Bastos.

Este libro resulta, como todo texto de Martínez, complejo de clasificar. La materia es la realidad y se narran relatos en primera persona, pero el purismo de la crónica (que el cronista haya entrevistado o conocido al personaje o bien que haya estado durante los hechos como testigo) no siempre es tal. De todos modos, eso no es lo que interesa, sino estas exploraciones, el modo en el que empuja los límites de un género y lo redefine. Precisaba ya en el prólogo de la primera edición:

Las circunstancias a que aluden esos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes tan disparatadas como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores. Pero los sentimientos y atenciones que les deparé componen una realidad que no es la de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera?⁴⁷⁹

Así, por ejemplo, narra un sueño que tuvo Perón, un relato onírico que desborda los límites de la crónica, sin embargo, podría haberlo reconstruido a partir de su encuentro con el General. Martínez es un cronista lúcido que no reproduce de modo aséptico aquello que le dicen: “—Son oraciones egipcias, del *Libro de los Muertos*— inventó”⁴⁸⁰.

Otra de estas crónicas reconstruye los años de José Manuel de Rosas (1793-1877) en el exilio, es decir, se ha valido de documentos históricos, pero también señala una visita al párroco de la iglesia donde está enterrado el cuerpo del gobernador de la provincia de Buenos Aires, en Inglaterra.

No se ocupa solo de figuras ilustres. Le interesan también las historias de personas anónimas. Es por eso que viaja a Japón para retratar el desastre de la Bomba Atómica. Fue a través de *Primera Plana* que logró viajar tres

⁴⁷⁹ T. E. MARTÍNEZ, *Lugar común la muerte*, p. 11.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 25.

meses a Japón, para entrevistar en 1965 a los sobrevivientes de Hiroshima. Martínez construye un mosaico de voces que intercala con información sobre los estragos de la bomba en la población. A lo largo de los relatos de ancianos, hombres y mujeres y de quienes eran niños cuando ocurrió la detonación, narra una crónica de una enorme potencia visual:

Poco a poco el viento se aplacó, los animales quedaron sumidos en un silencio de fantasma y, durante una eternidad implacable, la oscuridad fue absoluta. De pronto, el sol se asomó de nuevo detrás de la luna. El primer rayo encegueció a la abuela Kada y la desmayó junto al tendedero. Despertó al día siguiente tan débil del corazón, tan pasmada por su ceguera repentina que, después de contar con agitación lo que le había sucedido, murió veloz, como un pájaro⁴⁸¹.

Reconstruye varias historias que le cuentan los sobrevivientes, varias muertes que quedarían sepultadas en el olvido, pero las rescata de él. A su vez, pone el foco en el comportamiento del gobierno y de la sociedad japonesa con estos sobrevivientes, quienes pasan a ser, en cierta medida, marginales dentro de su propio país.

Carmen Perilli compiló varias de las crónicas de Martínez a pedido de los hijos del autor y de Alfaguara. El resultado fue *Argentina y otras crónicas*, un libro que recorre textos de no ficción: “Tomás Eloy no se limita al registro de los hechos, persigue su interpretación y se transforma en sociólogo y antropólogo del imaginario nacional”, escribe Perilli⁴⁸². En este libro indaga sobre sus propios textos, sobre la violencia de la Argentina, el exilio, el caos de Buenos Aires y anécdotas sobre su profesión, siempre vinculada de modo amistoso con sus contemporáneos (por ejemplo, en “El rey de la Patagonia”, donde recuerda el vínculo con Juan Fresán, padre de Rodrigo Fresán).

En *Ficciones verdaderas* (2000) cuenta Martínez aquellos hechos reales que inspiraron obras literarias, episodios verdaderos que rodearon la construcción de una obra de ficción de grandes autores (desde William Shakespeare, pasando

⁴⁸¹ T. E. MARTÍNEZ, *Lugar común la muerte*, p. 240.

⁴⁸² T. E. MARTÍNEZ, *Argentina y otras crónicas*, p. 15.

por Daniel Dafoe, Gabriel García Márquez o Jorge Luis Borges). Martínez le da libertad al lector para que interprete el texto como mejor le parezca, aunque siempre en sus prólogos –obras en sí mismas– le deja algunas guías. Martínez desafía categorías, géneros, moldes, leyes y parámetros, pero, en simultáneo, dota a cada género de más posibilidad. Toda su literatura se puede leer como una gran exploración de la realidad, donde no se bate a duelo con el periodismo, la historia y la ficción, sino que las comprende y las hace dialogar.

El periodismo pone en escena datos de la realidad que la cuestionan pero no la niegan. Puede subrayar algunos acontecimientos nimios por encima de otros acontecimientos resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es pasivo (o, si se prefiere, siempre es fiel) ante la realidad. Mientras la historia reordena la realidad y al mismo tiempo reflexiona sobre ella, el periodismo convierte en drama (o en comedia) las notas al pie de página de la historia. En los textos del periodismo narrativo la realidad se estira, se retuerce, pero jamás se convierte en ficción. Lo que allí se pone en duda no son los hechos sino el modo de narrar los hechos⁴⁸³.

En Martínez converge un afán pedagógico y una valentía, no solo física, sino también profesional, puesto que fue el primer editor que se animó a publicar en la portada, en su época como jefe de redacción de Primera Plana, una revista dirigida a un público general, a Jorge Luis Borges, a Julio Cortázar y a un casi ignoto García Márquez.

⁴⁸³ Tomás Eloy MARTÍNEZ, *Ficciones verdaderas*, Buenos Aires: Alfaguara, 2000, p. 8.

En memoria de Susana Rotker

Tomás Eloy Martínez posee una obra única que se ilumina con la tesis de la periodista y académica venezolana Susana Rotker. Ambos fueron pareja durante más de dos décadas y catalizaron, cada uno, desde su propia esfera, al desarrollo y al estudio de la crónica latinoamericana. A Rotker se le debe el primer estudio de la crónica desde un campo tanto periodístico como literario, ambos abordados con la misma profundidad. Fue ella, en gran medida, quien colaboró con esta publicación a evaporar muchos prejuicios que existían hacia este género.

La investigadora venezolana falleció en un accidente en 2000, a la vista de su pareja, a la salida de una conferencia en los Estados Unidos, en Nueva Jersey, donde ambos daban clases en la Universidad Rutgers. Esa misma tarde le había leído a Martínez el ensayo que pensaba incluir en la edición al inglés de *Ciudadanías del miedo*⁴⁸⁴, un libro donde editaba los ensayos de otros investigadores sobre la violencia y el efecto que produce sobre la sociedad. Estos ensayos eran el resultado de un coloquio que se había celebrado en Cuernavaca unos meses antes. ¿Cómo contar el miedo, se pregunta Rotker, un interrogante clave que humaniza a la violencia, como sustantivo, que describe el clima de las personas que viven inmersas en esas atmósferas. Se refiere a la violencia urbana y también a la rural, a la que se manifiesta a través del narcotráfico, la de la guerrilla o de la delincuencia. Rotker encuentra en el relato que recoge los testimonios orales como una de las maneras más transparentes de abordar a la violencia. La frialdad de los datos solo aporta información estadística y deja de lado las historias humanas capaces de lograr la empatía en quien las lee. Uno de los textos que incluye en este libro pertenece a Alberto Salcedo Ramos (incluye también una crónica de José Navia y José Roberto Duque). Aparece, por lo tanto,

⁴⁸⁴ Susana ROTKER (ed.), *Ciudadanías del miedo*, Caracas: Nueva Sociedad, 2000.

la crónica –ese género que ella tanto estudió– como una alternativa posible para dar cuenta de un momento histórico.

Martínez escribió, pocos días después de la muerte de su mujer, “En memoria de Susana Rotker”⁴⁸⁵, donde recorre la obra de la académica y periodista: “Todo texto es fatalmente autobiográfico, pero las columnas de prensa no tienen por qué convertirse en un confesonario”. El escritor confiesa que todos los libros que publicó a partir de la década del ochenta contaron con el impulso de quien fuera su mujer y concluye: “Habría dado todo lo que soy y lo que tengo por estar en su lugar. Me habría gustado verla envejecer. Habría querido que ella me viera morir”⁴⁸⁶.

Se regresará nuevamente en esta investigación al legado de Rotker, quien advirtió a principios del siglo XXI que la crónica se preparaba para dar un nuevo paso.

⁴⁸⁵ Tomás Eloy MARTÍNEZ, “En memoria de Susana Rotker”, *La Nación*, 22 de diciembre de 2000. En: <<http://www.lanacion.com.ar/45920-en-memoria-de-susana-rotker>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁴⁸⁶ *Ibidem*, edición digital sin paginación.

La crónica es un acto de entrega a
los demás, de generosidad.
ELENA PONIATOWSKA⁴⁸⁷

“Podría haber sido parte del boom”, escribe Laura Restrepo sobre Elena Poniatowska, pero, y explica esta hipótesis, que no se la incluyera dentro de él se debe, en primer lugar, al hecho de haber sido mujer y, en segundo lugar, a que durante aquel estallido latinoamericano la cronista estaba escribiendo un texto de “supervanguardia”⁴⁸⁸. Esa novela a la que hace referencia Restrepo es *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y recorre la vida de Jesusa Palancares, una campesina que combate en la Revolución Mexicana y que luego se convierte en sacerdotisa. Es cierto que durante el epicentro del *boom*, Poniatowska estaba ajena a todo realismo mágico o proyecto de ficción de cualquier otra índole, inmersa en una tarea monumental que, como señala Restrepo, inauguraba un capítulo original en las letras hispanas, y no solo por *Hasta no verte Jesús mío*. Poniatowska llevaba a cabo una tarea doblemente compleja: hallar el hilo narrativo de una masa amorfa y compleja como es el alma humana cuando relata su propia vida. Poniatowska escribía *La noche de Tlatelolco*, con el subtítulo *Testimonios de historia oral*, publicado en 1971, otro de los grandes pilares de la crónica latinoamericana, un texto bisagra para comprender el género.

Poniatowska comienza a dar sus pasos en el periodismo en 1953, e inmediatamente incursiona con crónicas sociales –*social* entendido como relativo a la alta clase social. Algo que luego tendría un impacto mayor con la confección de *La noche de Tlatelolco* se comienza a gestar con *Todo empezó en domingo* (1957). Este libro fue un proyecto que impulsó con el artista plástico Alberto Beltrán, donde narraba el día de paseo de la gente más humilde de su país y

⁴⁸⁷ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 230.

⁴⁸⁸ Laura RESTREPO, “Podría haber sido parte del boom”, *Clarín*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 2013.

En: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Podria-parte-boom_0_1033097007.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

recogía sus voces, sus pasiones, sus necesidades, sus sueños y sus historias. El domingo es el día que eligió Poniatowska, el día de descanso de esas voces, quienes se prestaban a contar sus historias. Ella retrataba con sus palabras a los habitantes del D.F. y Beltrán hacía lo mismo, con sus imágenes realistas, en blanco y negro, al principio con trazos finos y luego con carbonilla. Poniatowska, orgullosa de este resultado, lo reeditó en 2012. Aguafuertes mexicanas, en términos de Roberto Arlt, plasmó en sus crónicas a los personajes populares de la época de la ciudad y las condiciones de vida de la clase popular. Quizá en su momento la crítica no supo valorar aquel trabajo, pero hoy es un documento histórico del México de los cincuenta.

Para ir a la Villa, hay que pasar por el Monumento a la Raza; una pirámide muy fea de concreto armado. Esta pirámide es la felicidad de los tristes; el domingo de todos los que viven cerca de Nonoalco. En la mañana no viene gente, pero por la tarde los niños “jumiles” suben y bajan sus escalones de piedra con la perseverancia de esos insectos que recorren una y otra vez la superficie de una misma hoja, sin darse cuenta del engaño (...) Las diversiones de los pobres están siempre al borde del suicidio⁴⁸⁹.

En *Todo empezó en domingo*, una joven Poniatowska pasea al lector desde el Parque de Chapultepec, hasta el mercadillo de antigüedades de La Lagunilla, los balnearios populares, los cines matiné y los mítines políticos. Su mirada se detiene en las familias que, como paseo, van tras las rejas del aeropuerto a imaginar que son ellos los pasajeros que suben al avión. Aparecen los llaneros (aficionados al fútbol y al béisbol), los conscriptos, los pajareros, los niños que trabajan y los cocheros, los doctores en insultos que fascinan por su léxico a Poniatowska. En *Todo empezó en domingo* hay un mayor ejercicio de la mirada que del oído, pero el espíritu crítico –de su pueblo y de su gente– de la cronista ya se palpa en cada cuadro que describe:

Era una muchacha joven. Llevaba un vestido verde oscuro y un pañuelo le cubría los ojos. De un lado la sostenía una mujer; del otro un hombre alto despreocupado

⁴⁸⁹ Elena PONIATOWSKA y Alberto BELTRÁN, *Todo empezó en domingo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 10-11 (en adelante, *Todo empezó en domingo*).

que venía fumando. La muchacha avanzaba de rodillas. Otra mujer extendió su rebozo en el suelo para que las rodillas ampolladas no terminaran en el puro hueso pelón. Cada paso le arrancaba una mueca de dolor, y de seguro desfalleció en el altar. Pero no era la única. Cada año, desde Peralvillo hasta la Villa por el camellón de cemento que divide la amplia avenida, otras jóvenes van a la Villita de hinojos, sostenidas de sus parientes. ¿Por qué? Porque “pasaron de año” y, como se lo prometieron a la Virgen, llegan hincadas hasta ella. Nadie les ha explicado que se “pasa de año” porque se estudia⁴⁹⁰.

Regresa a ese mismo escenario y a esos personajes callejeros en “La ciudad en brazos”, una crónica de aquellos años. En el primer párrafo condensa una gran cantidad de elementos que definen el estilo de *Poniatowska*: escenas vivas que traspasan el papel a través de una prosa con sinestesias donde convergen todos los sentidos. Nótese que la primera acotación se refiere al oído, seguida de un grito (evocado no solo con su sustantivo, sino que aquello que grita será reforzado con las vocales prolongadas propias de quien lleva a cabo esa acción).

Todavía alcancé a oír: “¡Mercaráaaaan chichicuilotitos vivos!”, y a partir de ese grito la ciudad ya no fue sino la de los chichicuilotos, la del camotero, el afilador de cuchillos con su piedra redonda y pesadísima montada sobre su *bici*, el mecapanero, la frente dividida en dos y el meloso ropavejero⁴⁹¹.

En este mosaico de personajes aparecen luego otros sentidos que transportan al lector a esa época: el olor de la fritanga, la temperatura del agua, el sabor dulce de los productos en una bandeja y, nuevamente, Poniatowska recoge una voz, la del vendedor de lotería, con su léxico y su entonación propia, y siempre con una mirada piadosa y empática:

En París, sólo había dos o tres personajes callejeros, el cartero y el deshollinador que se metía en las chimeneas para limpiarlas, y cuando regresaba yo muy sucia del jardín, el regaño: “pareces deshollinador”, tenía un sabor dickensiano. Allá nunca hubo esa profusión de oficios ni de pregones, nunca existió la calzada Ignacio Zaragoza, con su apocalipsis de puestos de fritangas y aguas frescas,

⁴⁹⁰ E. PONIATOWKA, *Todo empezó en domingo*, p. 14.

⁴⁹¹ Elena PONIATOWSKA, “La ciudad en brazos”, *Jornada*, México D.F., 30 de diciembre de 2007. En: <<http://www.jornada.unam.mx/2007/12/30/index.php?section=cultura&article=a03a1cul>>. [Última consulta: 01/10/2017]

nunca fatigaron la calle con su charola de dulces los merengueros y otros iniciativas privados ambulantes y nunca un vendedorcito de lotería se acercó a la ventanilla a recoger: “El último cachito de la de hoy pa’que se vaya a *Uropa*, aunque no me lleve”⁴⁹².

Poniatowska no solo realiza estos cuadros de costumbres, sino que también su prosa atesora el saber popular sintetizado en versos, dichos y pregones. Admite que le hubiese gustado inventar el siguiente verso anónimo que tanto la fascinaba de niña:

Un perdido, muy perdido
que de perdido se pierde
Si se pierde ¿qué se pierde
si se pierde lo perdido?⁴⁹³

Poniatowska, con sus textos de “supervanguardia”, abrió un sendero para los cronistas que vinieron después de ella, no solo en México. Juan Cruz Ruiz la llama “la presidenta laica de esta gran corporación de envidiables escritores que hacen de la realidad el material de sus cuentos”⁴⁹⁴. Sus grandes aliados son y fueron sus ojos, pero, en particular, sus oídos, quizá más entrenados que tantos otros escritores a causa de su educación en escuelas de señoritas (tanto en México, como en los Estados Unidos) donde el solfeo era una asignatura tan importante como Literatura. Bromea a menudo Poniatowska que no tuvo formación académica universitaria, ni siquiera concluyó el bachillerato, apunta Michael K. Schuessler en los apuntes biográficos de la autora que fueron luego citados en la página oficial de la Fundación que lleva el nombre de la autora: “No asistió a la Universidad de La Salle, sino a la de la Calle”. Es esta interacción con el otro, su voluntad y empatía para el diálogo, pero, principalmente su don y generosidad para oír lo que va a erigir su estilo y maestría. Juan Villoro, cronista y

⁴⁹² Elena PONIATOWSKA, “Discurso de aceptación del premio Cervantes”, 23 de abril de 2013, Alcalá de Henares (en adelante, “Discurso”).
En: <<http://ep00.epimg.net/descargables/2014/04/23/88b9550253e8e3b3a56232eda420a4bc.pdf?reI=mas>> [Última consulta: 01/10/2017]

⁴⁹³ Elena PONIATOWSKA, *Luz y luna, las lunetas*, México D.F., Biblioteca Era, 1994, p. 16.

⁴⁹⁴ J. Cruz Ruiz, *Literatura que cuenta*, p. 227.

compatriota de Poniatowska, celebró el premio Cervantes que recibió en 2013 con las siguientes palabras:

Nunca antes una bibliografía había incluido tantas voces ajenas como la bibliografía de Elena Poniatowska. ¿Por qué? Porque básicamente lo que ha hecho Elena a lo largo de su pródiga trayectoria es la de escuchar a los demás y la de permitir que se expresen en sus libros (...) Ella recogió las voces dispersas de estos personajes. Nunca el premio Cervantes había premiado tantas voces en el nombre de una sola persona⁴⁹⁵.

Elena Poniatowska Amor nació en 1932 en París y emigró a México a los 10 años cuando Europa intentaba levantarse de sus escombros. Su madre y sus hermanos abordaron el Marqués de Comillas que cruzó el Atlántico. Su madre era miembro de la aristocracia mexicana y había dejado América cuando niña en plena Revolución; su padre, un príncipe polaco que combatió durante la Segunda Guerra Mundial. En México su familia se aleja de toda opulencia, pero no de sus relaciones con la clase alta. Poniatowska tiende un puente con su mirada desprejuiciada para retratar a todas las clases sociales y a todos los sectores de la sociedad (intelectuales, artistas, activistas, trabajadores, etc.), pero, en especial, se siente y se sentirá durante toda su obra comprometida para retratar a la clase popular, un interés, un proyecto y una convicción que le valió el epíteto de “La princesa roja”. En el discurso que brindó cuando recibió el premio Cervantes recordó ese choque cultural que significó dejar atrás un París gris, ocupado por los nazis, para instalarse en un colorido México:

Mi familia siempre fue de pasajeros en tren: italianos que terminan en Polonia, mexicanos que viven en Francia, norteamericanas que se mudan a Europa. Mi hermana Kitzia y yo fuimos niñas francesas con un apellido polaco. Llegamos “a la inmensa vida de México” —como diría José Emilio Pacheco—, al pueblo del sol. Desde entonces vivimos transfiguradas y nos envuelve entre otras encantaciones, la ilusión de convertir fondas en castillos con rejas doradas⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ Juan VILLORO, en Feria Alternativa del Libro de Coyoacán, documento audiovisual, México D.F., 2013.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=s4ZIF5GGPgl>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁴⁹⁶ E. PONIATOWSKA, “Discurso”, edición digital sin paginación.

Aunque nació en Francia y estudió en los Estados Unidos, Poniatowska repite que se siente “más mexicana que el mole”. Sin embargo, hay una mirada que puede tomar distancia de los hechos, para luego poder sumergirse en ellos, una mirada que no deja de asombrarse de la belleza y el dolor que existe en la vida cotidiana, en las palabras, en los colores y en las historias de cada una de las personas que le confían sus historias de vida.

Para ella, la crónica es, además de literatura, una necesidad en algunos países: “Hay que documentarlos (a los países del Tercer Mundo) porque son países de los que no se sabe absolutamente nada. En el fondo es dar a conocer tu país, tus sentimientos”⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 229.

La crónica de la indignación

Recuerda a menudo Poniatowska –escritora y feminista– que antes de salir a recabar el material y de reunirse con muchas de las voces de *La noche de Tlatelolco*, en los meses de octubre y noviembre de 1968 que demoró en la confección de este libro, daba de mamar a su bebé. Así, dejaba atrás la armonía y el calor del hogar por el caos y la violencia de las calles y de la cárcel de Lecumberri. La comodidad nunca fue para ella ni tampoco la fría objetividad, entendida como una neutralidad, como la ausencia de una empatía, no solo con aquello que cuenta, sino con quienes lo cuentan.

Escribí ese libro por indignación. Empecé a ir mucho a la cárcel porque los presos estaban muy ansiosos por contar su prodigiosa vida de mentiras o de verdades y yo los escuchaba, pero no hice nada con ese material. Después fui todos los domingos; todo lo que es sufrir, lo hago⁴⁹⁸.

La noche de Tlatelolco es un libro bisagra del periodismo y de la literatura hispanoamericana. ¿Es una novela? ¿Es un documento? ¿Es un mosaico de voces? ¿Son crónicas hermanadas? ¿Es un manifiesto? La respuesta es afirmativa en todos estos casos. Este texto narra la matanza de la Plaza de Tlatelolco en México, en 1968, y los datos que proporciona son propios de quien ha ejercido el oficio, pero lo hace con las herramientas de la mejor literatura. Ese año de convulsión política internacional existía en México un clima violento a causa de los choques entre el movimiento estudiantil, también respaldado por obreros e intelectuales, y el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. El 2 de octubre de 1968, tras varios meses de manifestaciones y asambleas en la Plaza de las Tres Culturas (también llamado Conjunto Habitacional de Tlatelolco), se llevó a cabo una represión que dejó un saldo de víctimas cuya cifra exacta se desconoce hasta la fecha.

⁴⁹⁸ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 229.

Poniatowska estructura el libro en tres partes, la primera de ellas llamada “Ganar la calle”; la segunda, “La noche de Tlatelolco”; la tercera, “Cronología”. Comienza así una sucesión de crónicas, de voces, de testimonios sobre el movimiento estudiantil, sobre la matanza y los fusilamientos y sobre la vida de los presos en la cárcel. El primero de estos textos corresponde a la autora, a la cronista y, como todos los demás, será narrado en primera persona. Quien lo firma es “E.P.” Poniatowska construye un mosaico armónico y coherente donde aparecen las voces de los estudiantes (de distintas carreras), los delegados gremiales, los profesores, campesinos, trabajadores alineados o no con el movimiento, padres de los estudiantes (y de quienes marcharon también), recortes de periódicos (*Revista de la Universidad*) y diarios locales e internacionales (*El Día, Siempre!, Excelsior, Le Nouvel Observateur, Le Monde*, etc.), entre otros. Le pregunta Juan Cruz Ruiz por estos materiales con los que construye sus crónicas y, específicamente para *La noche de Tlatelolco*, dice: “Hablaban con la gente. Mucha gente empezó a venir a mi casa porque se sentían defendidos, tenían una oreja amistosa”⁴⁹⁹.

A través de cada relato, de cada experiencia que comparten las voces, Poniatowska teje la intrahistoria de una sociedad y de un momento histórico. No son los datos estadísticos lo que le interesa, sino contar las vidas detrás de esa represión, de esa matanza. No son tampoco los argumentos políticos o ideológicos donde se detiene, sino en las palabras —a veces ni siquiera en ellas, sino en los gritos— para rescatar del olvido a esas personas que jamás aparecen en los diarios o medios de comunicación, sino en sustantivos colectivos e impersonales. Así, escribe y dedica este libro la cronista en su segunda incursión, en la apertura de la segunda parte del libro, a estas personas:

Este relato recuerda a una madre que durante días permaneció quieta, endurecida bajo el golpe y, de repente, como animal herido —un animal a quien le extraen las entrañas— dejó salir del centro de su vida, de la vida misma que ella había dado, un ronco, un desgarrado grito. Un grito que daba miedo, miedo por el mal absoluto

⁴⁹⁹ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 229.

que se le puede hacer a un ser humano; ese grito distorsionado que todo lo rompe, el ay de la herida definitiva, la que no podrá cicatrizar jamás, la de la muerte del hijo⁵⁰⁰.

El primer párrafo es una escena casi cinematográfica donde convergen varios tiempos verbales, en pretérito (“bajaron”, “iban” y “dijo”), presente (“son”, “vienen”, “van”, “saben”, “avanza” y “se doblan”) y futuro (“estarán” y “serán”). De la alegría a la muerte. Es la historia de estos “muchos”, que pronto dejarán de ser anónimos y de ser una masa, para ser identificados en el texto de Poniatowska con nombre y apellido. Hay una mirada piadosa, casi maternal, de estos muchachos que también son niños.

Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños-blanco, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los días son día-de-fiesta, hasta que el dueño de la barraca del tiro al blanco les dijo que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos, ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satín rojo⁵⁰¹.

La piedad no concluye en este párrafo, luego dirá la narradora que los muchachos levantan las pancartas con “manos aniñadas”. Poniatowska no oculta su respaldo al movimiento.

Aparece en el final del largo párrafo anterior la voz del verdugo que carga el arma, pero Poniatowska no escribe “cargar el arma”, sino que repite cuatro veces la onomatopeya “click”. La sonoridad del texto es una de las propiedades más destacadas de su estilo y así también, en este testimonio de apertura aparece su memoria auditiva: “Sí oigo sus voces, oigo sus pasos, pas, pas, pas, paaaaas, paaaaas, como en la manifestación del silencio, toda la vida oiré esos pasos que

⁵⁰⁰ Elena PONIATOWSKA, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, Madrid: Escolar y Mayo, 2015, p. 166 (en adelante, *La noche de Tlatelolco*).

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 13.

avanzan”⁵⁰². El oído prodigioso de Poniatowska es el sentido que prima en sus crónicas, indispensable para poder luego darle voz a los personajes y fuentes de sus textos corales. Sin embargo, este no es el único sentido presente en sus crónicas. En este párrafo también interviene la vista y el color (por ejemplo, “rojo satín” o los “pollitos plateados”) y el tacto (“hinchándose con la lluvia”). También acude a otros sentidos, de modo literal o metafórico: al gusto (“sabor a insolencia”⁵⁰³) y al olfato (“olor a sangre”⁵⁰⁴, “olor a pólvora”⁵⁰⁵, etc.).

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”⁵⁰⁶, comienza García Márquez su novela más famosa. Hay una mayor proximidad literaria en este comienzo de Poniatowska con el autor colombiano –la multiplicidad de tiempos verbales o el modo de cronológico de narrar los acontecimientos– si se los comparara con el tratamiento que el periodismo le brindaría a un hecho de estas características.

La narradora describe desde lo que ve y cómo lo ve, con una mirada y una perspectiva particular, desde una toma de posición que nace desde la compasión que le generan estos muchachos: “los miro a través de una cortina de lluvia, o será de lágrimas”⁵⁰⁷. Este filtro en su mirada conduce también al modo en el que describe, o, mejor dicho, elige describir a los jóvenes, con heroísmo y con alegría, con vitalidad e ilusión:

Aquí vienen los muchachos, vienen hacia mí, son muchos, ninguno lleva las manos en alto, ninguno trae los pantalones caídos entre los pies mientras los desnudan para cachearlos, no hay puñetazos sorpresivos ni macanazos, ni vejaciones, ni vómitos por las torturas, ni zapatos amontonados, respiran hondo, caminan seguros, pisando fuerte, obstinados; vienen cercando la Plaza de las Tres Culturas y se detienen junto al borde donde la Plaza cae a pico dos o tres metros

⁵⁰² E. PONIATOWSKA, *La noche de Tlatelolco*, p. 14.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 201.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 270.

⁵⁰⁶ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Alfaguara, 1982, p. 8.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 14.

para que se vean las ruinas pe-hispánicas; reanudan la marcha, son muchos, vienen hacia mí con sus manos que levantan la pancarta (...) ¿no que México era triste? Yo lo veo alegre, qué loca alegría⁵⁰⁸.

Hay en la prosa de Poniatowska una gran musicalidad. Hay una disposición gráfica del texto, que pareciera una especie de composición que se asemeja a la de una partitura o a una canción donde se podría equiparar, como si de estrofas se tratase con los párrafos y las voces en primera persona, mientras que los coros son precisamente estos versos más breves y reiterativos que se intercalan en el texto. Estos últimos aparecen en mayúscula y los recoge Poniatowska de las canciones de las manifestaciones, así como también de las mantas (o pancartas) o volantes (u octavillas). Por ejemplo: escribe: "PUEBLO, NO NOS ABANDONES - ÚNETE PUEBLO! • Coro en la manifestación del 13 de agosto"⁵⁰⁹, "DIA-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIA-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIA-LO-GO-DI • Coro en la manifestación del 13 de agosto"⁵¹⁰ o "SAL AL BALCÓN, HOCICÓN - SAL AL BALCÓN, HOCICÓN - SAL AL BALCÓN, HOCICÓN - SAL AL BALCÓN, BOCÓN • Coro o "porra" injuriosa en la manifestación del 13 de agosto, a la que asistieron entre 250 y 300 mil manifestantes en el Zócalo"⁵¹¹.

La noche de Tlatelolco es una crónica con múltiples narradores, polifónica. Los datos precisos que ponen en contexto los hechos (por ejemplo, la cantidad de manifestantes), son necesarios para un lector que no conoce los hechos del México de la época, un extranjero, un lector que accede al texto muchos años después y a su vez para un hecho que trasciende al lector y para dotar al texto de un valor documental. Así, distintas voces repiten que hubo en las manifestaciones seiscientos mil manifestantes⁵¹². Dentro de las primeras voces aparece la de un delegado que precisa la cantidad de habitantes de México en 1968 (48 millones), su tasa de crecimiento demográfico y también se esboza una proyección.

⁵⁰⁸ E. PONIATOWSKA, *La noche de Tlatelolco*, p. 13.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 15.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 33.

⁵¹² *Ibidem*, p. 17.

Poniatowska no pone esta afirmación en la boca de cualquiera, sino que este líder estudiantil es delegado de la Escuela Nacional de Economía⁵¹³. Es decir, escoge dentro de la gran cantidad de voces o testimonios con los que cuenta qué recopilar. Hay un proceso de selección, un tamiz y no una mera reproducción. Para dar cuenta de la situación en las universidades recoge la voz de un profesor, quien aporta su mirada además sobre el rendimiento de los alumnos y de las capacidades edilicias⁵¹⁴:

La Universidad Nacional y el Instituto Politécnico crecen arrolladoramente. La población escolar en ambas instituciones sobrepasa ya —en términos relativos— los límites alcanzados en cualquier otra parte del mundo. El rendimiento académico señala cifras desconsoladoras y la calidad y productividad políticas y universitarias no pueden ser de más bajo nivel.

Poniatowska comprende que debe distinguir a cada una de estas personas, dotarlas de una identidad para que no sean también víctimas del olvido, cada incursión es seguida luego por el nombre y apellido y también por la profesión o actividad de quien habla:

Elena Poniatowska recogía voces anónimas en los hospitales, en las esquinas y en las cárceles, y las convertía en almas concretas, con nombre y apellido, piezas de un mosaico que construyó en *La noche de Tlatelolco*, uno de los textos más perfectos del llamado "nuevo periodismo". "¿Importa cómo me llamo? Póngame Juan", le decían a la reportera⁵¹⁵.

Además de documentar un momento político y social, Poniatowska registra también el hablar popular, el léxico de la época. Así, por ejemplo, explica también la jerga de sus hablantes cuando recoge "hacerle al clandestino", que significa no hacer nada, o cuando se refiere a los "rucos", para expresar el modo el que los jóvenes llaman a sus padres, o "momiza", para hablar de las autoridades, e incluso "romanita", como sustantivo que designa a la lechuga.

⁵¹³ E. PONIATOWSKA, *La noche de Tlatelolco*, p. 18.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁵¹⁵ Laura VENTURA, entrevista Elena Poniatowska, "Todos, incluso los que dicen que escriben solamente ficción escriben su propia realidad", *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2015. En: <<http://www.lanacion.com.ar/1768348-poniatowska-todos-incluso-los-que-dicen-que-escriben-solamente-ficcion-escriben-su-propia-realidad>>. [Última consulta: 01/10/2017]

No reproduce este léxico de modo mecánico, sino que además tiene la percepción para poder encontrar poesía en aquellos testimonios.

Yo trabajo en el rastro; bueno, trabajaba, vendía vísceras, tripas y esas cosas en el mercado. Sé destazar y todo... Se me ocurrió ir a ver cómo se quemaba un tranvía y me paré a bobear... Por eso estoy aquí, de veras, por eso. Hoy me doy cuenta que es muy alto el precio de mi curiosidad por detenerme en las calles de Estaño de Inguarán a ver quemarse el tranvía⁵¹⁶.

Los intelectuales y los periodistas destacan la gran labor de edición que realizó Poniatowska para *La noche de Tlatelolco*, es decir, la selección de voces, su ordenamiento, los fragmentos y las ideas específicas que luego rescata en su crónica. En las cárceles y en la calle, a veces con grabador y otras con sus cuadernos, registró largos hilos argumentales, como señala Villoro:

Oyó con paciencia a líderes que podían hablar cuatro horas de corrido y entresacó las frases que nuestra memoria volvería célebres. No solo armó el libro con pluma; lo hizo con tijera. Siguiendo la técnica de Rulfo en *Pedro Páramo*, construyó un tapiz de voces sueltas. Las palabras que alguien escribió de prisa en un muro o cantó en una manifestación se mezclaron con las declaraciones de los presos. El resultado fue la gran caja negra de una ignominia⁵¹⁷.

A diferencia de otras crónicas, por ejemplo, la de Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*, no existe una trama, un hilo narrativo donde progrese la acción, por ejemplo, a través de una pesquisa. *La noche de Tlatelolco* es una crónica coral y su gran valor reside en la multiplicidad de miradas que existen sobre un mismo hecho. Se encierra en este texto una reflexión política y social y también filosófica, sobre el modo el que la realidad se construye con la suma de miradas, miradas que interpretan desde una perspectiva teñida por su propia subjetividad. Entonces, ¿es este un modo superador de contar la historia? ¿Se la ha contado antes solo de modo monolítico? ¿Cuánto conocemos de nuestra

⁵¹⁶ E. PONIATOWSKA, *La noche de Tlatelolco*, p. 126.

⁵¹⁷ Juan VILLORO, "Elena Poniatowska, todas las vidas rotas", *El País*, Madrid, 19 de noviembre de 2013 (en adelante, "Todas las vidas rotas").
En: <"http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/19/actualidad/1384893369_054933.html?rel=mas>.
[Última consulta: 01/10/2017]

propia historia? Si no escribimos y documentamos aquello que vimos o que ocurrió, ¿desaparece de la historia?

Poniatowska no es una simple escriba, un testigo aséptico, entiende los matices, duda, sabe cuándo le mienten. Por eso se refiere a una “prodigiosa vida de mentiras” a la hora de escuchar a los demás como una posibilidad. A su vez, esta investigación se ve también salpicada por sus propias vivencias y hay más que ecos autorreferenciales. Así, por ejemplo, aparece una “madre de familia”, Paula Amor de Poniatowski, (“Nunca había visto antes una manifestación tan vasta, tan de a de veras, tan hermosa”⁵¹⁸), un joven de la Preparatoria Maestro Antonio Caso, Jan Poniatowski Amor (“El PRI no dialoga, monologa”⁵¹⁹) y “el astrónomo” Guillermo de Haro. Es decir, aparece la madre, el hermano y el marido de Poniatowska.

La noche de Tlatelolco refleja un conflicto generacional. Aparecen los Beatles y los hippies, pero también la ausencia de comunicación y las diferencias entre los padres de los jóvenes de la época y sus hijos. Así, por ejemplo, dice Juan López Martínez, padre de familia: “–Oye tú, greña brava, ¿qué no te di para la peluquería?”⁵²⁰. En este enfrentamiento también dice una estudiante: “Mis viejos son unos asnos solemnes, y mis maestros también”⁵²¹. Poniatowska plantea estas diferencias, pero también colabora con el diálogo. Ni demoniza a los adultos ni idolatra a los jóvenes. Elige un diálogo con su propio hermano, quien aún cursaba estudios en el instituto, para dar cuenta de un movimiento al que muchos adherían por convicción, pero que también significa el despertar de la conciencia social de otros, un despertar con algunos *clisés* y también con contradicciones. Le pregunta una “vieja”, la cronista, a Jan Poniatowski, por qué regresó tan tarde la noche anterior y él le responde que estuvo haciendo pintadas en el Palacio Nacional: ⁵²²

⁵¹⁸ E. PONIATOWSKA, *La noche de Tlatelolco*, p. 61.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 24.

⁵²² *Ibidem*, p. 37.

—¡Por Dios!, ¡están locos de remate! ¡Los pueden matar! ¿Qué les pasa? Están totalmente virolados...

—Somos inmortales... Además todo lo tenemos rebién estudiado, la hora, quién echa aguas, el coche andando, la cantidad de pintura, tú olvídate mi vieja que pa'pintas, somos expertazos.

—Ay, no es cierto, no te creo. Pero, ¿quién les dijo que hicieran eso?

—Por ai, por ai... —Y anoche, ¿qué hiciste? También llegaste tardísimo...

—¡Ah!, anoche fuimos al Capri... (...) Por puntada. Es una tumba aquello, puros muertos haciendo que se divierten, puras calacas brindando y un pinche show del año del caldo, gachísimo... íbamos con tres cuentos y nos pelamos Oswald, Javier y yo sin pagar la cuenta. Se lo merecen por tarados...

—Ay Jan, se están muriendo muchachos, hay desaparecidos, suceden cosas muy graves y tú una noche haces una pinta y a la otra vas al Capri y te sales sin pagar. ¿Qué les pasa? De veras, están locos... —No mana, así es esto. ¡Son ondas que nos entran!

Poniatowska realiza otra crónica coral en *Nada, nadie, las voces del temblor*, sobre el terremoto del 19 de septiembre de 1985. México se preparaba por entonces para oficiar como anfitrión del Mundial de Fútbol, un evento que ocurriría meses después. La cronista vuelve a salir a la calle, a recabar fuentes e historias (y también fotografías, tal como lo había hecho para *La noche de Tlatelolco* y para todos sus libros de crónicas).

En este caso no hay dos bandos enfrentados, como ocurría con los hechos de 1968, pero sí negligencia por parte del gobierno que no logra nunca precisar la cantidad de víctimas fatales, ni los desaparecidos, ni los edificios destruidos. Recoge esta crónica, como todas las de Poniatowska, la voz de quien no es escuchado por quienes toman decisiones o por quienes escriben la historia.

El Presidente visitó muchos edificios, el Regis [la primera de las crónicas transcurre en este hotel de la “Zona rosa”], Tlatelolco, la colonia Roma, tantos lugares pero nunca dijeron que se cayó Manuel Doblado, jamás salió esto. Yo

siento que a todas las gentes como yo podrían llamarles de tercera clase, y por eso el Presidente no las visita⁵²³.

El caos era general y la magnitud del daño era inconmensurable. Poniatowska critica a sus colegas, a los periodistas que cuentan historias sensacionalistas y no colaboran para brindar información:

Televisa empezó a hacer amarillismo con las desapariciones, tal como lo demuestra el caso de Elia Palacios Cano. Le habían cortado el brazo, tenía fracturada la mandíbula, permaneció más de 60 horas bajo los escombros de su departamento con su hijo más pequeño, Quique, en el hospital, sabía que su esposo y su hija Leslie habían muerto, pero la señora en la cama de al lado le comunicó que habían reportado en el noticiero de Televisa *Hoy mismo*: “A la señora Elia Palacios se le informa que su hija Leslie está viva en el Hospital Infantil”⁵²⁴.

La crónica, como toda buena literatura, no habla solo de aquello que cuenta, sino que corren otros hilos debajo de ella. Para Poniatowska este desastre natural revela que existe aún una amplia brecha entre dos clases sociales de mexicanos. Dos décadas después del terremoto reflexionaba la cronista sus tres hallazgos o, mejor dicho, los tres pensamientos que emergían. En primer lugar. “¿Qué pasa con nuestro gobierno? ¿Quién cuida a los mexicanos? ¿Qué diablos es un asentamiento humano? ¿Dónde están los que mandan y dirigen?”⁵²⁵; en segundo lugar, cuestiones vinculadas a la precariedad de la situación edilicia y del sistema de salud; en tercero, y el más optimista, fue el advertido que “los desastres naturales pueden impulsar a la gente a la acción política”.

⁵²³ Elena PONIATOWSKA, *Nada, Nadie, las voces del temblor*, México D.F.: Ediciones Era, 1988, p. 40.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁵²⁵ Elena PONIATOWSKA, “Nada, nadie. Las voces del temblor, 20 años después”, *Jornada*, México D.F., 14 de septiembre de 2005.

En: <<http://www.jornada.unam.mx/2005/09/14/index.php?section=cultura&article=a07a1cul>>.

[Última consulta: 01/10/2017]

El género Monsiváis

Poniatowska continúa con la tradición que inició en el siglo XX Carlos Monsiváis (1938-2010), considerado el padre de la crónica en México. Este género, con su particular estilo, le permitió retratar la cultura mexicana, no solo a través de escenarios políticos, sino que describió a los ídolos populares (María Félix, Cantinflas, Berta Singerman, etc.), a las fiestas y ritos tradicionales (la Virgen de Guadalupe), el fútbol (escribe una famosa crónica llamada “La hora del consumo de emociones, vámonos al Ángel”, sobre un fanático del deporte) y hasta el culebrón mexicano. Cuando obtuvo el premio Juan Rulfo en 2010, la crítica Esperanza López Parada escribió:

Él ha hecho de la crónica un género monumental y una particular metafísica, la de la atención aristotélica y cuidadosa por lo menor que nos ocurre. Si no fuera por su arrojo, nadie detallaría con respeto, sagacidad y olfato las oscuras trampas de aquella realidad desequilibrada⁵²⁶.

Monsiváis, como Poniatowska, quien fuera su amiga, también se siente conmovido por la matanza de Tlatelolco y escribe una crónica sobre el movimiento estudiantil y sobre la masacre. Publica, dentro de un libro llamado *Días de guardar* (1970), una ¿crónica? sobre estos hechos, un capítulo que abre el libro. Las crónicas de Monsiváis tienen, a diferencia de las de Poniatowska, un narrador que opina de modo explícito, que hace nítida su posición ante determinado hecho y lo hace con sus propias palabras. Un dato no menor, pero quizá en un contexto donde la crónica no tenía ganado el espacio del siglo XXI, es que *Días de guardar* se publica en la colección Ensayo de la Editorial Biblioteca Era. Ya se ha argumentado en los capítulos anteriores que la objetividad es una quimera, pero Poniatowska elige que los trazos de su presencia estén menos notables en el texto (en el orden de los hechos que narra, en las voces que recoge, en aquello

⁵²⁶ Esperanza LÓPEZ PARADA, “El escritor ubicuo”, *El País*, Madrid, 6 de septiembre de 2006.
En: <http://elpais.com/diario/2006/09/06/cultura/1157493605_850215.html> [Última consulta: 01/10/2017]

que recoge, etc.), aunque también opine y aunque sean las voces de terceros las que se hagan audibles. El caso de Monsiváis es diferente. Por ejemplo, en estos dos párrafos a continuación debate, duda, pregunta y se pregunta a sí mismo:

1968: Hay quienes consideran que el Movimiento Estudiantil fue lo más importante que ha sucedido en sus vidas, y lo más importante que le ha ocurrido al país a partir de 1917. (La afirmación es discutible, tanto como la autoridad moral de quienes la impugnan.).

Dos de octubre de 1968: La frase, si definitiva, no es exagerada. “Lo ocurrido en Tlatelolco divide definitivamente el proceso de la vida mexicana.” *Dudas*: ¿Tiene tanta importancia un acto represivo? ¿No lo ocurrido en la Plaza de las Tres Culturas está a un paso de olvidarse, de diluirse en una memoria colectiva que, por inexistente, es omnipresente? ¿Se puede creer en la eficacia divisoria de las fechas?⁵²⁷

No solo estas, sino la mayoría de sus crónicas son de corte ensayístico, pero cuando aparecen temas políticos y sociales, este estilo se hace más evidente aún. No es la única crónica/ensayo que escribe sobre estos hechos, ya que el movimiento estudiantil está omnipresente en *Días de guardar*, pero regresa a ellos con la perspectiva del paso del tiempo en otros capítulos (“La manifestación del Rector” o “La manifestación del silencio”). Elige Monsiváis un orden no cronológico para contar varios sucesos que ocurren en México entre 1968 y 1970, fechas que precisa junto a los títulos de cada uno de ellos.

El filósofo Luis Villoro, padre de Juan Villoro, era amigo de Monsiváis. Desde pequeño, el autor de *Dios es redondo* conoció a esta figura sin parangones. En 2017 se publicó “El género Monsiváis”, dentro de la antología *La utilidad del deseo*, una conferencia que brindó Juan Villoro cuando se inauguró la cátedra que lleva el nombre del escritor en la Dirección de Estudios Históricas: “No podía ser un cronista neutro de la realidad por la sencilla razón de que contribuía a crearla”⁵²⁸. Crea también su propio género, a través de un estilo netamente identificable, donde sus opiniones más personales estarán delimitadas entre

⁵²⁷ Carlos MONSIVÁIS, *Días de guardar*, México D.F.: Biblioteca Era, 1970, p. 16. (en adelante, *Días de guardar*).

⁵²⁸ Juan VILLORO, *La utilidad del del deseo*, p. 286.

paréntesis. Son “crónicas comentadas”, define Villoro, donde es la interpretación del suceso el valor agregado: “Las crónicas de Monsiváis importan más por lo que él pensó de los acontecimientos que por los acontecimientos mismos. En ese sentido, tienen algo de ensayos dramatizados, donde la historia es una oportunidad para opinar”⁵²⁹. Villoro compara el tratamiento de un mismo hecho entre los dos cronistas que cubrieron los sucesos de 1968.

En el momento en que el gobierno del PRI silenciaba lo ocurrido, Elena ejercía el oficio que aprendió desde niña: oía a quienes no tenían derecho de expresión. Si Carlos Monsiváis entendió la crónica como una oportunidad de editorializar la historia y combinar los hechos con las opiniones, Elena Poniatowska la entiende como un radar de voces que no deben perderse⁵³⁰.

La prosa de las crónicas de Monsiváis es siempre crítica, a veces lacerante y burlona. En *Días de guardar*, por ejemplo, el título elegido resulta irónico ya que en lugar de ser consecuente con los principios religiosos, engloba un conjunto de crónicas que disparan contra esa mentalidad católica del pueblo mexicano. Lo popular lo seduce, pero también lo denuncia. Por ejemplo, escribe una crónica sobre la visita del cantante español Raphael a México. Se produce una gran sensación de público con sus conciertos, es un astro y es para un sector de la población un ídolo. Monsiváis se ríe un poco de sus espectadores y describe la última función de Raphael:

Y es el último día de la temporada mexicana y El Patio está llenísimo o rebosante o desbordado o como le digan a aquel término que indica la masificación portentosa de un lugar. Y no cabe un alfiler, suponiendo en la prosecución de la imagen que sea un alfiler capaz de pagar doscientos pesos mínimo por persona el reservado de mesa, y sigue apiñándose la gente y las escaleras que van hacia algún lado están confiscadas y todos se acumulan y los pasillos vehiculan ríos humanos y el ambiente quiere adquirir la bendición imprescindible de la conciencia histórica, porque alguien debió haber ido al concierto de Judy Garland en Carnegie Hall o al concierto de Pete Seeger en ese mismo lugar o al debut de los Beatles en Liverpool incluso antes de que se les incorporase Ringo Starr, pero como nadie fue, vale la pena entonces acudir al último día de Raphael en El Patio. Hoy se despide Raphael y esto, a todas luces, es una situación memorable⁵³¹.

⁵²⁹ J. VILLORO, *La utilidad del deseo*, pp. 280-281.

⁵³⁰ J. VILLORO, “Todas las vidas rotas”, p. 3.

⁵³¹ C. MONSIVÁIS, *Días de guardar*, p. 52.

Monsiváis no concibe a los hechos como compartimentos estancos, por ejemplo, que un suceso sea político, otro económico, cultural, etc. Busca en sus retratos pintar un escenario complejo, o mejor dicho, cercano a la realidad, con sus distintas aristas. Así, con la crónica sobre Raphael, además de hablar de la clase alta de la sociedad y de los ídolos, le dedica un apartado al poder político que busca asociar su imagen con la del cantante. Lo popular y lo culto conviven en su prosa, se anima a escribir sobre temas que en tiempos anteriores los intelectuales hubiesen rechazado. Reflexiona sobre la cultura popular, la sociedad del espectáculo, incluso sobre el fútbol, y lo hace a través de textos corales, polifónicos, donde el humor suele encontrar su espacio.

Días de guardar es la instantánea de una época y de una generación –la suya, a la que interpela en “Yo y mis amigos”– que se siente atraída por las ideas de los *beat* (le dedica un capítulo a Allen Ginsberg, el autor de ese aullido-manifiesto llamado *Howl*) y de los hippies. Dedica el primer capítulo del libro al musical *Hair*, seducido por las letras de este musical que llama a una nueva era. Monsiváis está influido además por Norman Mailer, uno de los padres del Nuevo Periodismo, de quien toma una cita de *Carnivals and Christians* (“and in a dying city, theatre is life, Camp is all”⁵³²), como epígrafe del libro y a quien citará varias veces. Están ya en este libro de crónicas varios elementos del Nuevo Periodismo (la no ficción como materia ineludible, la presencia de mayúsculas, el uso de poesía dentro de la prosa o a modo de epílogo, la utilización de onomatopeyas, la transcripción de versos, un cronista presente en el lugar de los hechos, etc.).

Monsiváis influyó de modo notable en los escritores y periodistas de su tiempo. Era “el gurú de todos los temas por imprimirse”, un “comentarista todoterreno de la vida nacional”, una presencia hacia la cual se “peregrinaba”⁵³³, apunta Villoro.

⁵³² *Ibidem*, p. 14. Al concepto de *Camp* le dedica un capítulo completo. Allí define a esta estética: “una sensibilidad, es el dandismo en la época de la cultura de masas”, en *Días de guardar*, p. 174.

⁵³³ Juan VILLORO, *La utilidad del del deseo*, pp. 275-280.

La crónica de América Latina no puede ser entendida sin Monsiváis. Monsiváis posee una literatura que es difícil de clasificar por la amplia cantidad de temas que aborda, de allí que lo calificara López Parada como un escritor “ubicuo”. Poniatowska dice que Monsiváis, junto con José Emilio Pacheco y Sergio Pitol, simboliza una de sus tres Gracias. Si bien estos dos cronistas no pertenecen a una Generación en tanto movimiento con su manifiesto, sí hay una influencia mutua. Ocurre, como en el caso argentino de Walsh y Martínez, una coincidencia elogiada: dos intelectuales escriben e investigan sobre un mismo tema y comparten, de modo generoso, su información y conviven de modo solidario en un momento histórico convulsionado. Fue Poniatowska la principal impulsora de los homenajes a Monsiváis a cinco años de su muerte, en 2015, donde entre otros eventos, Juan Villoro pronunció la conferencia “El género Monsiváis”.

La novela sin ficción

Una de las ¿biografías? más complejas sobre un artista que se haya escrito recientemente es *Leonora* (2011). Poniatowska ingresa en la mente de la pintora Leonora Carrington, un desafío al que arriba gracias a las innumerables entrevistas y encuentros que mantuvo con ella en México. A partir de su nombre de pila, con esta cercanía, bucea la escritora en la vida convulsionada de una creadora sin igual, emblema de la libertad y de la rebeldía. Leonora Carrington es una figura de las artes plásticas del siglo XX y un exponente de las vanguardias, un testigo privilegiado de un momento único de la historia del arte. Fue pareja de Marx Ernst, conoció a Salvador Dalí, a Marcel Duchamp, a André Breton, estuvo internada en un manicomio, tuvo un gran prestigio internacional por sus cuadros... Sin embargo, no es esto lo que seduce a Poniatowska ni allí donde detendrá su mirada. Son las historias mínimas las que le interesan, la intrahistoria de los sobrevivientes de los grandes sucesos y los relatos épicos detrás de voces que no pueden –o no quieren, en el caso de Carrington– contar sus historias. Así recuerda Poniatowska, pocos días después de la muerte de la pintora, la mecánica de estos encuentros:

En 1942, Leonora llegó a México y 10 años después comencé a entrevistarla aunque odiaba contestar preguntas y detestaba a los reporteros. A cada visita en su casa en la calle de Chihuahua, mientras tomábamos té, me daba alguna información y así, de año en año, fui recogiendo el material de la novela *Leonora*. Siempre la quise⁵³⁴.

Explica Poniatowska el paciente modo de recabar la información de la vida de la pintora y no oculta la mirada piadosa hacia ella, en absoluto objetiva, sino teñida de cariño. Aunque puede leerse como biografía, la autora la llama “novela”.

⁵³⁴ Elena PONIATOWSKA, “Leonora Carrington o la rebeldía”, *El País*, Madrid, 28 de mayo de 2011.
En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/19/actualidad/1384893369_054933.html?rel=mas>
[Última consulta: 01/10/2017]

¿Por qué? Quizá, en primer lugar, porque el escudo que brinda el rótulo ficción puede defenderla de algunos descendientes de los personajes que allí se retratan en caso de que quisieran iniciar una contienda legal. En segundo lugar, Poniatowska crea escenas con los recuerdos que le proporciona Carrington y si bien los reconstruye tal como se los contaron, hay algunas licencias de la autora. Por ejemplo, algunos pensamientos que, si bien es plausible que la pintora los tuviese, no existe un documento que así lo atestigüe y en particular los capítulos donde Carrington lucha contra una ciencia vetusta que la acusa de loca. Villoro se refiere al valor de este trabajo y también la llamará “novela”:

En forma excepcional, la novelista investiga el inconsciente y aun los delirios de su protagonista. No busca la escabrosa intimidad a la que aspiran ciertos retratos de celebridades, sino ser fiel a una estética que creyó en la libertad del pensamiento más allá del trabajo censor de la consciencia⁵³⁵.

Leonora, dice la autora, es un “tributo amoroso” a quien fue varias veces tildada de enferma mental, y quien arriesgó su vida para defender a los judíos perseguidos por el nazismo. Lo político y lo social jamás se escinde de los textos de Poniatowska. A veces son movimientos “a favor de”, en otras ocasiones se trata de la resistencia a un sistema, pero siempre, en el relato de la vida de estas personas procura abordar su ideología, ya que en ella encuentra sus pasiones, su origen, sus intereses, sus frustraciones, sus sueños y sus contradicciones. Y claro, otro elemento central en la obra de Poniatowska es el feminismo, y su lucha contra instituciones machistas (la misma política, el arte, e incluso la familia).

Poniatowska retrata el universo de una artista visual –también lo haría en *Juan Soriano, un artista de mil años*–, y le da forma a *Tinísima*, la biografía de Tina Modotti. Se condensan los elementos que la apasionan: el arte de una pionera, su pasión y su dolor, y su compromiso político. Algunos críticos la consideran una biografía; otros, una novela. De modo no cronológico cuenta en fragmentos documentados con innumerables fuentes, pero sin el testimonio

⁵³⁵ J. VILLORO, “Todas las vidas rotas”, edición digital sin paginación.

directo de la protagonista, quien muere en 1942, cuando Poniatowska, de diez años, recién llegaba a México. Hay en este libro algunas licencias o puntos que los puristas de la no ficción pueden impugnar como los sentimientos y pensamientos de Modotti vinculados a su vida sentimental que aparecen en el texto, por ejemplo, cuando narra el primer encuentro entre la fotógrafa y Julio Mella. *Tinísima* es también el relato de una militante del Partido Comunista y su viaje ideológico.

Tanto Modotti como Carrington, y como Poniatowska, extranjeras en México, pero a su vez hijas predilectas de esa nación, comprometidas social y políticamente, rompieron con valentía con las convenciones de un país machista y abrieron paso a las generaciones posteriores en el arte.

No es solo en las biografías –o en las novelas biográficas– o en las crónicas donde Poniatowska muestra su don para construir narraciones atractivas, cuya materia es la realidad, hechos reales. Juan Villoro las llama “novelas sin ficción”⁵³⁶. No son solo historias inspiradas en estos hechos, sino que todo lo que allí se relata es verdadero (y si no lo fuera el motivo se debe a que quien narra no dice la verdad, o exagera, o esconde algo). Una de las más queridas por Poniatowska es *Hasta no verte Jesús mío*. Esta es la primera obra que menciona en su discurso de aceptación del premio Cervantes en 2013. Esta novela de “supervanguardia”, como la llamó Restrepo, se la dedica Poniatowska a su hermano Jan “y a todos los muchachos que murieron en 1968: Año Tlatelolco”.

Jesusa Palancares le cuenta su vida a Poniatowska, una suerte de novela de aprendizaje desde Oaxaca hasta el “Defe”, como le dice al distrito federal mexicano. Así le da forma la autora a una “novela testimonio”, como ella misma la rotula. Es una novela feminista, donde Jesusa busca abrir su camino en un mundo machista. Así, defiende a su cuñada de los golpes de su propio hermano, rechaza varias veces pedidos de mano. Huérfana de madre, primero, y de padre, después, y tras innumerables obstáculos para lograr cierta seguridad (techo, comida,

⁵³⁶ J. VILLORO, “Todas las vidas rotas”, edición digital sin paginación.

trabajo, etc.), advertirá que es pasajera de un viaje místico y que tiene un don. Jesusa busca el sentido de su existencia y en esa maraña de subtramas y de recuerdos, Poniatowska colabora para que pueda explicar estos poderes. Tal como lo había hecho con Carrington, cuestionada por ese universo inasible que es el de su mente, la autora se adentra en el alma y en la fe de Jesusa, una sacerdotisa también cuestionada por un amplio sector de la sociedad. Así comienza desde las primeras líneas de la novela, haciendo mención a esta tercera reencarnación que es la que Poniatowska trasladará al papel:

Jesusa Palancares (...) no tuvo más que su intuición para asomarse por la única apertura de su vivienda a observar el cielo nocturno como una gracia sin precio y sin explicación posible. Jesusa vivía a la orilla del precipicio, por lo tanto el cielo estrellado en su ventana era un milagro que intentaba descifrar. Quería comprender por qué había venido a la Tierra, para qué era todo eso que la rodeaba y cuál podría ser el sentido último de lo que veía. Al creer en la reencarnación estaba segura de que muchos años antes había nacido como un hombre malo que desgració a muchas mujeres y ahora tenía que pagar sus culpas entre abrojos y espinas⁵³⁷.

Poniatowska recorre la historia de la Revolución mexicana (por ejemplo, Emiliano Zapata aparece como un personaje secundario en el capítulo 7) y se adentra en las historias de las mujeres que acompañaban a los militares en las campañas, casadas contra su voluntad, casi como esclavas sexuales. Es Jesusa la narradora, pero no es solo la historia de Jesusa la que recoge Poniatowska. La injusticia y el colmo de la barbarie se ven reflejadas en el universo que rodea a la protagonista. Hay una última presa en un pabellón de la cárcel del pueblo (ya nadie recuerda por qué está ahí, ni siquiera el juez), una anciana que teme a la oscuridad. La niña Jesusa es enviada por su madrastra para que duerma con ella para ahuyentar sus miedos y cada noche la mujer le cuenta fragmentos de su vida a la pequeña. Es la narración de su vida la que salva a las personas del olvido. Es el hecho de ser escuchado aquello que brinda alivio. Como una especie de “meta-intrahistoria” esta anciana deposita en su destinatario este relato y es esta entrega voluntaria aquello que la mantiene con vida.

⁵³⁷ E. PONIATOWSKA, “Discurso”, edición digital sin paginación.

La vida humana está hecha de narraciones. De ellas tomamos certezas o las utilizamos como peldaños para ver otras verdades o para esquivar mentiras porque en la naturaleza humana también está la mentira y la duda. Jesusa no sabe bien cómo murió su hermano, pero menciona una posible causa. “El hombre que lo mató, pues lo mató y bien matado. No hubo manera de que compareciera...Todo eso me lo contaron a mí, ahora quién sabe cuál sea la verdad”⁵³⁸.

La protagonista asegura que en la vida anterior fue reina. Poniatowska no se burla de esta afirmación. Solo reproduce y organiza ese relato biográfico no cronológico que se tiñe con pensamientos y recuerdos. Como ocurre con el discurso de la oralidad, surgen nuevas tramas y subtramas cada vez que se cuenta un hecho, más aún cuando en este hecho interviene quien narra, con su subjetividad. Poniatowska recoge estos testimonios en largos monólogos, sin ponerlos en duda, sin cuestionarlos. Así, escucha los encuentros de Jesusa con su padre muerto y los sueños premonitorios, mezclados con las creencias, remedios y soluciones (los niños ángeles, por ejemplo), ritos, leyendas populares y corridos mexicanos. Nuevamente se ve aquí la destreza no solo en su oído, sino en la edición de la cronista.

Otro género en el que es una gran maestra es en el retrato, o prosas biográficas de no ficción. En *Las siete cabritas*, siempre con su compromiso feminista, recoge las historias de Frida Khalo, su tía Pita Amor, Elena Garro, Nahui Olin, María Izquierdo, Rosario Castellanos y Nellie Campobello.

⁵³⁸ Elena PONIATOWSKA, *Hasta no verte Jesús mío*, Madrid: Alianza, 1984, p. 62.

Una cronista impulsiva

Para Poniatowska el periodismo no es un lugar de doctrina, de enseñanza. No predica ni busca imponer una idea. Sus textos cuentan con un fuerte respaldo documental sin “bajar línea”, como se dice en la jerga periodística cuando se busca manipular o influir en una opinión, sin elaborar una tesis. Comprometido, sí; pero no militante:

Ése fue mi intento, documentar sin dar respuestas. Además, soy muy insegura y todavía tengo mucho miedo de equivocarme, aunque hay que vencerlo. Pero también, cuando uno está muy seguro de sí mismo, mete la pata, se equivoca⁵³⁹.

La escritora, prolífica, publicó en 2016 la novela *Dos veces única*, basada en la vida de Lupe Marín, esposa de Diego Rivera, una novela con una fuerte documentación sobre este vínculo, ambientada en una época que bien conoce a partir de los retratos y de las entrevistas que le realizó cuando era joven a Diego Rivera.

Poniatowska le dio la voz a aquellos que no la tenían en diversos géneros: la entrevista, la biografía, la novela testimonio, la crónica, el cuento y tantos otros. A ellos les dedica, y desde su condición de cronista, el premio literario más importante de habla hispana:

Ningún acontecimiento más importante en mi vida profesional que este premio que el jurado del Cervantes otorga a una Sancho Panza femenina que no es Teresa Panza ni Dulcinea del Toboso, ni Maritornes, ni la princesa Micomicona que tanto le gustaba a Carlos Fuentes, sino una escritora que no puede hablar de molinos porque ya no los hay y en cambio lo hace de los andariegoes comunes y corrientes que cargan su bolsa del mandado, su pico o su pala, duermen a la buena ventura y confían en una cronista impulsiva que retiene lo que le cuentan.

⁵³⁹ L. VENTURA, “Entrevista a Elena Poniatowska”, edición digital sin paginación.

LA VIGENCIA DE LA NOVEDAD: EL NUEVO PERIODISMO

El peligro de etiquetar a una expresión o movimiento como “nuevo” reside en la fugacidad de aquellas innovaciones. ¿Cuánto tiempo puede algo ser llamado “nuevo”? Una vez difundidos sus aportes o su ruptura con algo anterior y cuando sus postulados se consolidan, la novedad culmina, por lo tanto, el epíteto caduca y resulta obsoleto. En la línea de tiempo que se puede trazar en torno a alguna ciencia o arte, en este caso, las Letras, la periodización del adjetivo “nuevo” aparece como un conjunto de técnicas originales y diversos aportes, una evolución con respecto a un período o periodos anteriores. En el caso del llamado Nuevo Periodismo –ambos componentes del término con mayúscula, a partir de los ensayos y de la antología que en 1973 publica Tom Wolfe, coeditado con E. W. Johnson– se advierte un caso curioso donde no solo se designa un momento histórico, con sus exponentes y sus obras destacadas, sino que además se utiliza, hasta el presente, como un modo y un estilo que sigue vigente, como una de las alternativas y subgéneros de la no ficción. El Nuevo Periodismo es mucho más que una decisión estética. Es un modo de vincularse con la información y con la realidad, en definitiva, un compromiso que el autor realiza con su momento histórico.

Surgen en la década del sesenta del siglo XX grandes plumas fuera de América Latina, aunadas por la materia de estos relatos –la realidad– y la actividad previa a la escritura –el reporteo–. Se trata de un movimiento espontáneo en el sentido de que no existe manifiesto alguno, como ocurría, por ejemplo, con las vanguardias, ni la voluntad de conformar un grupo estético. En *La banda que escribía torcido: una historia del Nuevo Periodismo*, Marc Weingarten rechaza que esta corriente fuese un movimiento propiamente dicho, como sí lo había sido, por ejemplo, previamente, el de los *beat* con Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso:

Muchos de estos escritores eran cordiales entre ellos, pero no compartían ni sus apartamentos ni sus compañeros sexuales (...) Estas historias cambiaron el modo en el que los lectores verían al mundo. Fue un desborde sin precedentes de creatividad de no ficción, el mayor movimiento literario desde el renacimiento americano de la ficción de la década del veinte⁵⁴⁰.

Algunos de los medios que publican estos artículos son el *New York Herald Tribune* (en su suplemento dominical llamado *New York*), *The New Yorker* y la revista *Esquire*. Sí existe en ellos un catalizador que es el contexto y una necesidad. Herrsher explica que el motivo de este surgimiento está ligado con la irrupción de revoluciones sociales, culturales e ideológicas en los Estados Unidos y en Occidente⁵⁴¹:

La era del rock no podía ser contada como la hot jazz; la guerra de Vietnam pedía otras herramientas narrativas que la Segunda Guerra Mundial; la explosión de sexo y formas de vida alternativas debía ser, lógicamente narrada de forma distinta a la era de la familia tradicional.

Con respecto a los medios, existe en las publicaciones gráficas un gran desafío que emerge con el surgimiento de la televisión. Este rival conduce a que los diarios y las revistas exploraran nuevas formas de narrar, en especial, a través de sus cronistas.

Aparece en este momento en los Estados Unidos, en concordancia con esta exploración narrativa, llevado a otros aspectos del arte, una tendencia de tomar objetos de la realidad para trabajar con ellos. Artistas como Andy Warhol cuestionaban la originalidad en el arte y consideraban que en la reproducción de elementos de la vida cotidiana podía existir también originalidad. Es, en cierto modo, una de las ideas de las vanguardias de comienzos de siglo XX, con su propuesta de *ready made*: el arte está en los objetos de la vida y estos tienen un potencial inmenso que el artista puede ver.

⁵⁴⁰ Marc WEINGARTEN, *La banda que escribía torcido: una historia del Nuevo Periodismo*, Nueva York: Random House, 2005, p. 7 (en adelante, *La banda*).

⁵⁴¹ R. HERRSHER, *Periodismo narrativo*, p. 78.

Los estadounidenses Norman Mailer, Tom Wolfe, Gay Talese, Jimmy Breslin, Hunter S. Thompson, Nicholas Tomalin, Joan Didion, así como también el controvertido polaco Ryszard Kapuściński pugnan aún en el siglo XXI por recibir dentro de algunos sectores intelectuales el mismo trato que reciben los autores de ficción. Hoy se los conoce como los exponentes del *New Journalism* o Nuevo Periodismo. En “El juego del reportaje”, el ensayo de Tom Wolfe escrito con una mirada reflexiva sobre sus inicios en redacciones y diarios, plasma su recuerdo como testigo y protagonista de la irrupción del Nuevo Periodismo. Allí repasa aquellos años de ebullición donde aparecen nuevas formas de narrar una información y describir un escenario. Se produjo un notable impacto dentro de los intelectuales a partir de estos textos, trabajos de investigación y de la labor de diversos periodistas en diarios de los Estados Unidos. Wolfe escribe que produjeron “estragos en el mundo literario”⁵⁴². Flamante doctor en literatura norteamericana, en 1957 Wolfe ingresa en la redacción de *New York Herald Tribune*. Todo aquello que se contase desde el periodismo y no se sujetase a los postulados de la pirámide invertida (en el vértice de la pirámide debía estar el contenido más importante, aquel que respondiera el qué, cómo, dónde, cuándo, quién y por qué) era llamado “reportaje”, una masa heterogénea de información:

El «reportaje» era el término periodístico que denominaba un artículo que cayese fuera de la categoría de noticia propiamente dicha. Lo incluía todo, desde los llamados «brillantes», breves y regocijantes sueltos, cuya fuente era con frecuencia la policía (...) hasta «anécdotas de interés humano», relaciones largas y con frecuencia repugnantemente sentimentales de almas hasta entonces desconocidas acosadas por la tragedia o de aficiones fuera de lo común dentro de la esfera de circulación del periódico... En cualquier caso, los temas de reportaje proporcionaban un cierto margen para escribir⁵⁴³.

Unas de las crónicas más conocidas de Wolfe es *Ponche de ácido lisérgico* (1968), sobre el periplo por los Estados Unidos de la banda The Merry Pranksters, liderada por el poeta y novelista *beat* Ken Kesey. Wolfe visita a Kesey en la cárcel

⁵⁴² Tom WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, Barcelona: Anagrama, 2012, p. 9 (en adelante, *El Nuevo Periodismo*).

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 13.

y luego de su liberación, sujeta a buen comportamiento, se sube con ellos a su camioneta en un viaje por el país donde retrata sus conciertos, ritos y fiestas. Es decir, hay un cronista testigo, en primera persona, que narra una experiencia en particular, y con esta intrahistoria cincela un retrato de la sociedad de la época. La curiosidad de Wolfe busca comprender por qué un hombre joven y talentoso –en el prólogo dice que era comparado por entonces con Philip Roth– padre de tres hijos, que había alcanzado la gloria, había caído en desgracia y era un prófugo de la ley. El narrador de Wolfe tiene un gran ego y se presenta a sí mismo antes que al mismo Kesey. Así, una hippie le pregunta cuándo es su cumpleaños y esto sirve de excusa y detonante para hablar de su signo y de algunas características de un narrador de Piscis. Wolfe, que residía en Nueva York, cuenta la intrahistoria de las drogas psicodélicas de San Francisco, un universo que aún no llegaba a la Gran Manzana, sumida más en el consumismo que en la exploración de sustancias y de estados mentales y espirituales. Jamás oculta su condición de cronista y no participa del consumo de drogas. Mantiene cierta distancia con su mirada. “Los Bromistas parecían haberse acostumbrado a mi presencia y apenas me prestaban atención”⁵⁴⁴.

Hay muchas novedades en la prosa de esta novela de Wolfe. Una de ellas es que utiliza poesías propias para sus novelas de no ficción. No son versos aislados que cite, sino que utiliza largas estrofas con una estructura que desafía los versos tradicionales, con una disposición espacial donde suele haber una palabra por renglón, y en el siguiente la misma, a modo de eco, como si buscara transmitir un ritmo o mantra, propio de los principios espirituales de la tribu que describía.

Pero luego... a volar... a volar... Ah, Perry Lane, Perry Lane...

Kilómetros

Kilómetros

⁵⁴⁴ Tom WOLFE, *Ponche de ácido lisérgico*, Barcelona: Anagrama, 2006, p. 23 (en adelante, *Ponche de ácido lisérgico*).

Kilómetros

Kilómetros

Kilómetros

Kilómetros

A su vez, Wolfe utiliza de modo curioso los signos de puntuación, por ejemplo, comienza un párrafo de este modo, con signos suspensivos y luego con una sucesión de dos puntos, que, según la definición de la RAE, “detienen el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue, que siempre está en estrecha relación con el texto precedente”. Así, Wolfe no respeta las reglas tradicionales de ortografía, sino que estas se amoldan a su expresión. Por ejemplo: “... bajo la :::: luz de :::: los focos ::::”⁵⁴⁵. Sí, hay una correlación entre la luz y los focos, pero el hecho de que se utilicen de este modo, ¿significa que busca estrechar aún más esa relación? También existe una utilización de onomatopeyas y de recursos textuales que desafían las reglas tradicionales de la prosa que apelan a la sonoridad: “Y leve efecto de sonido: *shhhiii.ooo*, similar a un suave viento”⁵⁴⁶. Weingarten sintetiza: “[Wolfe] fracturó la historia como si se tratase de un cuadro de Braque. En lugar de la voz de la tercera persona onnipresente, Wolfe cambia el punto de vista, monólogos interiores cuando es necesario”⁵⁴⁷.

Hay un punto que destacar de esta investigación, un detalle que pasa casi inadvertido en la novela de Wolfe y que es la mención en el texto a Ramón J. Sender, quien parte al exilio tras la Guerra Civil y se muda a la costa oeste de los Estados Unidos. Wolfe escribe: “En realidad fue Stewart Brand quien concibió la idea del Festival de los Viajes de enero de 1966. Brand y un artista de San Francisco, Ramon Sender”⁵⁴⁸. Resulta curioso que apenas lo nombra, de modo liviano, cuando en realidad el escritor y profesor español, este “artista de San

⁵⁴⁵ T. WOLFE, *Ponche de ácido lisérgico*, p. 64.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁴⁷ M. WEINGARTEN, *La banda*, p. 112.

⁵⁴⁸ T. WOLFE, *Ponche de ácido lisérgico*, p. 265.

Francisco” a secas, es un pionero de lo que luego el mismo Wolfe llama Nuevo Periodismo, ya que publicó en 1934 un extenso trabajo sobre las circunstancias acaecidas en estas coordenadas de Cádiz. ¿Había leído para ese entonces Wolfe a Sender? Lo que sí resulta obvio es que se conocieron y que Wolfe se adjudica la novedad de una aproximación o abordaje de hechos verdaderos que su contemporáneo había realizado décadas antes.

En el ensayo “Igual que una novela” Wolfe esboza una fecha fundacional del Nuevo Periodismo que sería en otoño de 1962 –es decir, a finales de año– con la publicación en *Esquire* del artículo de Guy Talese “Joe Louis: el Rey hecho hombre de edad madura”. Wolfe destaca la maestría de Talese, a quien considera el auténtico genio de esta corriente que irrumpió con gran euforia y que el mismo Talese recuerda del siguiente modo:

Esto es una artesanía. Esto es una forma de arte. Estoy escribiendo historias, igual que los autores de ficción, solo que uso nombres reales. Si descuartizaras mis libros en capítulos separados, cada uno de ellos podría ser considerado un cuento (...). Los autores de no ficción somos ciudadanos de segunda clase, la Ellis Island de la literatura. Simplemente no podemos ingresar. Y sí, me enfurece⁵⁴⁹.

El Nuevo Periodismo sigue vigente, puesto que, como mencionamos, no es un movimiento, sino una decisión, un abordaje, un modo de contar una historia verdadera con los elementos de la narrativa clásica: “Los pasajes de ilación de escenas, los paisajes explicativos, pertenecían al estilo convencional del periodismo de los años cincuenta, pero se podían refundir fácilmente. El artículo se podía transformar en un cuento con muy poco trabajo”⁵⁵⁰.

Wolfe describe a sus contemporáneos, una generación de periodistas que soñaba con escribir La Novela –ambas en mayúsculas– influidos por el legado de autores como Ernest Hemingway, Virginia Woolf, William Faulkner, John Dos

⁵⁴⁹ Guy TALESE, “The Art of Nonfiction”, en *Paris Review*, Nueva York, n°.189, septiembre de 2009. En: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5925/the-art-of-nonfiction-no-2-gay-talese>>. [Última consulta 01/10/2017]

⁵⁵⁰ T. WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, p. 20.

Passos y John Steinbeck, entre otros. Estos mismos autores son los que influyeron a varios autores latinoamericanos que exploraron la crónica y nuevos modos de contar historias, como a García Márquez. La narrativa y la ficción eran el sueño y la meca de muchos periodistas, quienes buscaban en este universo un modo de obtener prestigio y legitimización para ingresar en el mundo de la altas Letras.

La Novela parecía el último de uno de aquellos fenomenales golpes de suerte, como encontrar oro o extraer petróleo, gracias a los cuales un norteamericano, de la noche a la mañana, en un abrir y cerrar de ojos, podía transformar completamente su destino⁵⁵¹.

La ironía de los autores de esta generación, que deseaba retirarse y convertirse en ermitaños para dedicarse a la ficción, es que revalorizan una actividad absolutamente antagónica a través del reporteo, es decir, de una labor que exige interacción, investigación, sumergirse en mundos sociales ajenos para reconstruir un hecho o poder retratar a una persona (a quien luego llamarán personaje). Sobre este procedimiento dice Wolfe:

Estaban traspasando los límites convencionales del periodismo, pero no simplemente en lo que se refiere a la técnica. La forma de recoger material que estaban desarrollando se les aparecía también como mucho más ambiciosa. Era más intensa, más detallada, y ciertamente consumía más tiempo del que los reporteros de periódico o de revista, incluyendo los reporteros de investigación, empleaban habitualmente. Fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con la gente sobre la que estaban escribiendo, semanas en algunos casos. Tenían que reunir todo el material que un periodista persigue⁵⁵².

Existen varias aproximaciones del cronista hacia su fuente (en otras palabras, hacia aquel que le contará la historia) y con la historia que desea narrar. En primer lugar, no es posible para el Nuevo Periodismo contar la historia desde la redacción, sino que exige un desplazamiento, que el periodista se sumerja en un mundo de difícil acceso para el común de los lectores (por distancia, por

⁵⁵¹ T. WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, p. 16.

⁵⁵² *Ibidem*, pp. 35-38.

cuestiones de seguridad y peligro, tal es el caso de los cronistas de guerra, por acceso a la fuente, por ejemplo en el caso de un famoso o una celebridad, etc.). En segundo lugar, son textos sonoros en el sentido de que reproducen la voz y el léxico de los protagonistas de estas historias, quienes, y he aquí el tercer lugar, se convierten en personajes. Hay en ellos una complejidad psicológica, contradicciones, miserias, motivaciones e inseguridades que quedan plasmados en estos textos. Uno de los más emblemáticos artículos del Nuevo Periodismo es “¿Duerme usted desnuda?”, de Rex Reed, donde entrevista a Ava Gardner en Manhattan. Wolfe ubica a este texto en su famosa antología y destaca la utilización del narrador en primera persona al estilo Nick Carraway, en *El gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. Es decir, aparece la voz de un observador curioso (pero que no pertenece del todo a ese mundo, al que ve con intriga y algo de distancia), como un testigo que conversa con los protagonistas, quien logra la confianza de los personajes y luego narra tras el tamiz de su subjetividad. En este caso el periodista no oculta su rol dentro de la historia ni su relación efímera con Gardner a quien acudió a entrevistar: “Líbrate de eso. No tomes notas. Tampoco hagas preguntas porque probablemente no contestaré ninguna. Deja que Mamá lo diga todo. Mamá conoce mejor al tinglado. Tú quieres preguntar algo, yo puedo responder. Pregunta”⁵⁵³.

Reed utiliza un campo semántico felino para referirse a la diva: leopardo, cazadores y rugidos⁵⁵⁴. Se refiere a su magnetismo y a su seducción, a su belleza y a su humor. Describe sus extravagancias y su narcisismo. “¿Duerme usted desnuda?” es una frase que jamás se pronuncia en el artículo, como si fuese la pregunta que todos desearían hacerle, pero nadie se anima. Reed narra el trasfondo de una entrevista con la actriz, en plena promoción de *La Biblia*, la película de John Huston. En ningún momento Gardner se refiere a su composición como actriz para su personaje, al trabajo junto al director o cuenta su vínculo con la fe y la religión. Reed describe a esta mujer de 44 años, con su personalidad

⁵⁵³ T. WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, p. 87.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 85.

arrolladora, su tumultuoso vínculo con los hombres, la prensa y la fama. Recién al promediar el texto ella irrumpe con un monólogo donde dispara contra los grandes estudios de cine y los esfuerzos que las estrellas realizan para integrar las ruedas de prensa.

Otra entrevista célebre del Nuevo Periodismo es el recorrido que realiza Nicholas Tomalin en plena guerra de Vietnam con el general James F. Hollingsworth a bordo de su helicóptero desde donde dispara contra objetivos comunistas. En “El general sale a exterminar a Charlie Cong” el narrador utiliza un recurso absolutamente novedoso para aquel momento, la letra mayúscula para enfatizar el dominio y poder del militar: “–QUIERO... QUE... DISPAREN... DIRECTAMENTE... AL... CULO... DE... ESE... REFUGIO”⁵⁵⁵. Tomalin no borra las huellas de su presencia en la historia, pero tampoco se trata de una entrevista tradicional, donde solo pregunta y transcribe las respuestas, sino que cuestiona las decisiones de la autoridad de modo sutil y se convierte en un diálogo:

- ¿Cómo saben que los guerrilleros vietcong estaban en esa faja incendiada?
- No lo sabemos. La posición del humo fue una conjetura. Por eso arrasamos el bosque entero.
- Pero, ¿y si había alguien, un civil, caminando por allí?
- Vamos, hijo, ¿cree que hay gente husmeando flores en una vegetación tropical como ésta? ¿Con una gran operación por los alrededores? Todo el que ande por ahí abajo, seguro que es Charlie Cong⁵⁵⁶.

El Nuevo Periodismo no pasó inadvertido en su momento de irrupción, ni en cuanto a elogios por parte de algún sector de la crítica, ni en cuanto a sus detractores. Uno de estos últimos fue el periodista y escritor Dwight McDonald, quien disparó contra el “paraperiodismo”, epíteto claramente descalificador, de Tom Wolfe por su estilo “hiperbólico”⁵⁵⁷. También recibe críticas vinculadas no solo con su estilo, sino con una estrategia de autopromoción con la publicación de esta famosa antología. Wolfe no reconoce en ningún momento de su texto el legado de los cronistas de América Latina y se defiende de aquellos que sostienen que el

⁵⁵⁵ T. WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, p. 125.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁵⁷ M. WEINGARTEN, *La banda*, p. 7.

Nuevo Periodismo no es en verdad tan “nuevo”. Niega los cuatro argumentos que impugnan la novedad de esta corriente y así, de modo involuntario, formula una suerte de manifiesto y se vuelve purista de su propia práctica. Wolfe habla de la originalidad del Nuevo Periodismo y se define a partir de rechazar las siguientes ideas: uno, autores previos considerados pioneros de esta técnica no escribían no ficción, y menciona a Dafoe, quien, en realidad, en *Robinson Crusoe*, aunque presentase los hechos como las memorias de un naufrago, había escrito ficción; dos, hubo ensayistas anteriores que entrevistaban a personas para confeccionar sus textos, pero no escribían crónicas; tres, hubo autores que eran autobiógrafos, como el caso de George Orwell en *Homenaje a Cataluña*, donde si bien es cierto que vive como testigo la historia que narra, no ha oficiado en ella como periodista; y cuatro, los denominados “Caballeros Literatos con una asiento en la Tribuna”, ensayistas que “no emplean los procedimientos en los que se basa el género”⁵⁵⁸.

Wolfe menciona a Borges –sin escribir su nombre de pila– y a Gabriel García Márquez en el marco de autores de ficción influyentes entre sus pares por aquel momento. Con respecto a este último, pionero, sin lugar a dudas, de la nueva crónica, pareciera que Wolfe desconoce el aporte del colombiano en el periodismo con obras anteriores a la eclosión del Nuevo Periodismo, como *Relato de un naufrago*. Wolfe solo enmarca al autor latinoamericano dentro de la categoría que el estadounidense llama “Nuevos Fabulistas”, quienes beben en sus relatos de las antiguas fábulas, cuentos de hadas y narraciones épicas⁵⁵⁹. Este es un ejemplo de la distancia y desconocimiento que existe a menudo entre la literatura anglosajona y la latinoamericana.

El Nuevo Periodismo sigue vigente. Es un modo de narrar que aparece en los grandes medios de comunicación de los Estados Unidos –en los más prestigiosos (por ejemplo, en *The New Yorker*)– y que incluso se estudia en las

⁵⁵⁸ T. WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, pp. 64-65.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 63.

facultades de periodismo como un modelo eficaz de contar historias y de llegar a grandes públicos.

Una curiosidad del *Nuevo Periodismo* es que se lo asocia de modo instantáneo con Truman Capote a quien precisamente los principales exponentes de esta corriente tanto desdeñaban.

Un buitre llamado Truman Capote

A menudo, cuando se piensa en el Nuevo Periodismo, se suele mencionar de modo inmediato a Truman Capote (1924-1984), un escritor polémico e irreverente que contó desde temprano con todo tipo de críticas y sospechas por parte de sus colegas contemporáneos. Tom Wolfe dedica un apéndice en *El Nuevo Periodismo* a descalificar a Capote. Rechaza que el primero haya sido con el *bestseller* llamado *A sangre fría* (1965) el inventor de un género literario: la novela de no ficción. “Lo que estaba haciendo (...) era intentar darle a su obra el sello del género literario imperante en su época, para que los profesionales de la literatura la tomaran en serio”⁵⁶⁰.

Otro gran cronista que también le dedica un ensayo a Capote es Tomás Eloy Martínez. Si muchos autores le critican al *enfant terrible* de Nueva Orleans el hecho de haberse adjudicado la creación de un género, de haber dicho que era el pionero, otros cronistas cuestionan los modos de abordar a sus fuentes. Martínez escribe “La moral de los buitres”, donde invoca algunos mecanismos controversiales en el periodismo: la violación de secretos profesionales, también conocidos como *on y off the record* (básicamente aquello que un cronista puede y aquello que no puede contar, a pesar de que tenga pruebas y el testimonio directo de esa fuente). Uno de los contenciosos más famosos que tuvo Capote fue con Marlon Brando, sobre quien escribió la crónica “El duque en su dominio”. Allí el escritor contaba intimidades del astro, revelaciones y miserias que le había hecho Brando en calidad de amigo –o a quien creía era su amigo– y no a un periodista. “Jamás lo engañé -replicó Capote-. Al menos un par de veces durante cada

⁵⁶⁰ T. WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, p. 57.

encuentro le recordé que yo estaba allí para escribir un reportaje. Es verdad que me alimenté de su carne humana. Pero fue él quien me la puso en la boca”⁵⁶¹.

Capote, quien había construido con su persona a un personaje extravagante –un escritor que frecuentaba a la elite neoyorquina– exploraba nuevas formas de narrar. En 1956 acompaña a una *troupe* integrada por músicos negros a realizar funciones de *Porgy and Bess*, de George Gershwin, en una gira por la Unión Soviética. El resultado es una novela inspirada en hechos reales, *Se oyen las musas*, donde Capote introduce licencias, es decir, no se trata de una rigurosa novela de ficción, pero que deja ya una dirección, una búsqueda encaminada, que tardaría una década en terminar de producirse y de explotar: *A sangre fría*. Sus lectores, acostumbrados a leer sus crónicas sociales o sus novelas (como *Desayuno con diamantes*), quedan tan perplejos como los críticos.

La crítica no sabía cómo juzgar ese libro que navegaba entre varios géneros, y prefirió alabarlos sin reservas. No entendía muy bien la piadosa comprensión con que Capote se acercaba a los asesinos de su relato, enamorándose de uno de ellos, pero se lo perdonaron, porque no había cruzado aún ningún límite⁵⁶².

El mismo Capote reflexionará sobre aquellos años en el prólogo de *Música para camaleones* sobre la irrupción de su novela en el escenario literario y desliza que Norman Mailer tomó prestada su técnica, su “experimento”:

Pero hubo otros que pensaron de modo diferente, otros escritores que comprendieron el valor de mi experimento y en seguida se dedicaron a emplearlo personalmente; y nadie con mayor rapidez que Norman Mailer, quien ganó un montón de dinero y de premios escribiendo «novelas reales» (*The Armies of the Night, Of a Fire on the Moon, The Executioner's Song*), aunque siempre ha tenido cuidado de no describirlas como «novelas reales». No importa; es un buen escritor y un tipo estupendo, y me resulta grato el haberle prestado algún pequeño servicio⁵⁶³.

⁵⁶¹ Tomás Eloy MARTÍNEZ, “La moral de los buitres”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2004.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/641382-la-moral-de-los-buitres>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁵⁶² *Ibidem*, edición digital sin paginación.

⁵⁶³ Truman CAPOTE, *Música para camaleones*, Buenos Aires: Sudamericana, 1994, p. 13 (en adelante, *Música para camaleones*).

A partir de una noticia de un crimen que encuentra en el diario en 1959, Capote se traslada a los pocos días a Kansas con su amiga Lee Harper (la autora de *Matar a un ruiseñor*) para explorar el trasfondo de aquel hecho que conmocionaba a la sociedad: un granjero, su esposa y sus dos hijos adolescentes, los Clutter, una familia sureña ejemplar, había sido asesinada de modo brutal en un pacífico condado metodista.

Experimenta Capote en *A sangre fría* con un original tipo de narrador, una voz dotada de una omnisciencia empírica, alguien que conoce todo acerca de los protagonistas y de los hechos. Este es posible dado que estudia a los personajes con exhaustividad, como si de un detective se tratase, a través de conversaciones y entrevistas con los habitantes de Holcomb, con los asesinos (estos encuentros se prolongaron durante “cientos de horas”, escribe Weingarten) con los familiares de las víctimas, recurre a documentos (oficiales y privados). Capote se instala durante un tiempo donde ocurre la masacre y se convierte en una especie de asistente no oficial del detective Alvin Dewey, señala Weingarten quien también destaca la labor no reconocida de Lee durante la investigación, en su piedad a la hora de entrevistar a los habitantes de Holcomb, una aproximación muy distinta a la de Capote⁵⁶⁴. En *A sangre fría* no aparece, por lo tanto, la omnisciencia propia de la ficción en la que el narrador todo lo sabe, sino aquella propia de quien reconstruyó los hechos. Por ejemplo escribe sobre un personaje: “—Algo de gripe, pero nada más que nervios— le diría posteriormente a un periodista”⁵⁶⁵. Este periodista, claro está, no es más que Capote porque fue el único que tuvo acceso a los asesinos y en este caso se incluye a él mismo como un personaje más del relato.

Desde un punto de vista técnico, la mayor dificultad que tuve al escribir *A sangre fría* fue permanecer completamente al margen. Por lo común, el periodista tiene que emplearse a sí mismo como personaje, como observador y testigo presencial, con el fin de mantener la credibilidad. Pero creí que, para el tono aparentemente

⁵⁶⁴ M. WEINGARTEN, 2005, p. 31.

⁵⁶⁵ Truman CAPOTE, *A sangre fría*, Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 79 (en adelante, *A sangre fría*).

distanciado de aquel libro, el autor debería estar ausente. Efectivamente, en todo el reportaje intenté mantenerme tan encubierto como me fue posible.

En lugar de utilizar monólogos interiores, Capote utiliza extensos diálogos. En la segunda parte de *A sangre fría*, Capote recrea un viaje a la mente de un criminal desde su infancia hasta su adultez:

Papá me arrancó la galleta de la mano y dijo que yo comía demasiado, que era un codicioso y egoísta de mierda y que lo mejor que podía hacer era largarme porque él no quería saber nada más de mí. Siguió repitiéndolo hasta que no pude más. Mis manos lo cogieron por la garganta. Mis manos...eran mis manos, pero no yo quien las controlaba. Querían despedazarlo⁵⁶⁶.

En la novela se incluyen muchas voces, las del pueblo de Holcomb, sin privilegiar a ninguna de ellas (todas son testigos en un mismo nivel) y se respeta el registro de habla de los distintos personajes, aunque la idea de masa, de pueblo, sigue presente.

El pacto de lectura es distinto, en comparación con la novela tradicional, porque Capote y el lector saben incluso más que los personajes mismos. La tragedia de Holcomb fue un hecho que conmocionó a los estadounidenses y quienes la leyeron en 1965 ya sabían que los asesinos Perry y Dick habían sido condenados a pena de muerte. *A sangre fría* puede leerse también como la crítica a un sistema y a una sociedad que avalaba la pena de muerte. El epígrafe de François Villon, poeta medieval condenado a muerte con la guillotina acusado de haber cometido un asesinato, es una clara muestra de la subjetividad presente en el texto. Esta elección se vincula con Perry, también artista, y en cierto modo Capote parece pedirle piedad al lector. La inclusión de estas líneas guía la lectura, aunque dado que está escrito en francés antiguo y se publicó (y se publica) sin su traducción, la toma de partido del escritor no es tan evidente. Si este epígrafe no hubiese sido incluido, el afán de lograr un texto objetivo hubiese estado más cerca de concretarse.

⁵⁶⁶ T. CAPOTE, *A sangre fría*, p. 132.

A sangre fría puede ser considerada como un retrato de la vida de los Estados Unidos de la década del cincuenta y una crítica al “sueño americano” (e incluso casi una burla). El emblema de aquel que lo había alcanzado, Herb Clutter, contrasta con el fracaso de Perry Smith, quien también había intentado convertirse en un hombre próspero a fuerza de su trabajo. Por una mala jugada del azar los asesinos eligen la granja Clutter como blanco y de este modo el sueño se frustra, cae esta ilusión, pues la vida y la salud, parecería decir Capote, no está asegurada para nadie, ni siquiera para un devoto y responsable hombre de una comunidad modelo. Capote introduce con cierta ironía algunos datos de las víctimas. Había una hipocresía en aquella familia idealizada, como el hecho de que el hijo adolescente fumase a escondidas, la aversión del patriarca hacia el matrimonio de cualquiera de sus hijos con una persona que no fuese metodista, o también su “caza de brujas” hacia la ingesta de alcohol (“—No tienes compasión; te lo juro Herb, si un día encuentras a uno de tus hombres bebiendo lo despedirás. Y no te importará que su familia se muera de hambre”⁵⁶⁷). Hay, por lo tanto, una humanización de las víctimas que habían sido retratados como santos y también una humanización de un criminal, de Perry, en contraposición con el otro criminal (“Pero Perry, el pequeño Perry de gran corazón, fastidiaba continuamente a Dick pidiéndole que recogiera a la gente más miserable”⁵⁶⁸). En *A sangre fría* los asesinos tienen tanta o más preeminencia en el texto que los asesinados. En la novela Perry sí tiene un gran espacio quizá no para justificar, pero para que el lector comprenda mejor qué lo condujo a actuar de aquel modo y su naturaleza desamparada y salvaje a la que la sociedad siempre le dio la espalda. En la segunda parte de la novela, los Clutter quedan silenciados. En cambio, Perry “habla” en el juicio, o, mejor dicho, Capote reproduce su voz, pero su verdadera defensa ocurre a lo largo del relato.

Capote luego realiza el proceso de ordenar sus notas (no graba a los entrevistados) y comienza un proceso de escritura que lo tortura:

⁵⁶⁷ T. CAPOTE, *A sangre fría*, p. 17.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 196.

Sí, fue como jugarse el resto al póquer; durante seis exasperantes años estuve sin saber si tenía o no un libro. Fueron largos veranos y crudos inviernos, pero seguí dando cartas, jugando mi mano lo mejor que sabía. Luego resultó que *tenía* un libro. Varios críticos se quejaron de que «novela real» era un término para llamar la atención, un truco publicitario, y que en lo que yo había hecho no figuraba nada nuevo ni original⁵⁶⁹.

A sangre fría, construida en cuatro partes (“Los últimos en verlos con vida”, “Desconocidos”, “La respuesta” y “El rincón”), se publicó en cuatro entregas en *The New Yorker* (de periodicidad mensual), desde el 25 de septiembre de 1965, batiendo todos los records de venta de la publicación. Una vez culminadas las entregas, Random House publicó las cuatro crónicas en forma de libro.

Capote perseguía un fin estético y para ello acudió a una historia atemporal y con un enorme potencial comercial. *A sangre fría* conjuga la exactitud fáctica del periodismo con la búsqueda estética de la literatura, sin dejar de contar, con esta intrahistoria, un momento de su país, una mentalidad sureña, un universo que él había conocido y que lo había rechazado antes de convertirse en escritor.

Existe una reciente controversia –una más en torno a Capote⁵⁷⁰– que colabora con la construcción del mito de buitre de Capote. En marzo de 2017 se conoció el manuscrito que Hickock escribió con su versión de los hechos de la noche siniestra. En primera persona, uno de los sujetos contradice la versión de Capote, que sostenía que los crímenes habían sido perpetuados por mera saña y frustración, ya que el narrador de este texto habla de crímenes por encargo. El escritor, al tanto de la existencia de este manuscrito, intentó, sin suerte, comprarlo.

Tiempo después de *A sangre fría* volverá a la no ficción y a reconstruir los crímenes de un asesino serial en la *nouvelle Ataúdes tallados a mano (Relato real de un crimen americano)*, publicada en 1980, un relato que por momentos

⁵⁶⁹ T. CAPOTE, *Música para camaleones*, pp.12-13.

⁵⁷⁰ Jan MARTÍNEZ AHRENS, “El asesino de *A sangre fría* escribió su relato de la matanza”, *El País*, 25 de marzo de 2017.

En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2017/03/24/actualidad/1490372328_089395.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

pareciera ser una obra de teatro, dado el constante diálogo entre el detective y un personaje llamado Truman Capote.

Amado u odiado Capote jamás pasa inadvertido. Quizá el secreto de su fama se deba, como sostiene Mailer, sin un tono burlón, a que existe en él algo que no todo cronista o autor puede lograr: ser divertido⁵⁷¹.

⁵⁷¹ Norman MAILER, *Un arte espectral, reflexiones sobre la escritura*, Barcelona: Emecé, 2008, p. 99.

Se han explorado las especificidades de estos renovadores del género. Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez y Elena Poniatowska siembran la semilla que luego dará lugar a los hoy denominados “Nuevos Cronistas de Indias”. Anteriores e independientes al conocido como *New Journalism* estadounidense, existen diferencias en el abordaje de los latinoamericanos con respecto al de los segundos, como así también contextos distintos donde se desarrolla cada uno.

Pablo Calvi señala que las técnicas utilizadas por ambos grupos –el primero, representado por García Márquez, Walsh y Barret; el segundo, por Capote, Wolfe y Mailer– son similares, y que ambos contextos sociales y culturales también (el número de inscriptos en universidades crece junto con los niveles de alfabetismo, así como los medios de comunicación crecen de forma exponencial en la segunda mitad del siglo XX). Calvi toma como paralelo en su estudio “Latin America’s Own «New Journalism»” desde 1955 hasta 1975 para hablar de los comportamientos paralelos de estos dos grupos de escritores. La diferencia está en el contexto político, ya que muchos países de América Latina atraviesan dictaduras y su correspondiente censura, mientras que esto no ocurre en los Estados Unidos. La novela testimonio es una reacción, por lo tanto, al contexto, un compromiso a través del cual el escritor se vinculaba con su tiempo. La actividad de Casa de las Américas, en La Habana, con su prestigio, sus publicaciones y eventos, es, para Calvi, otro factor determinante de esta proliferación de novelas testimonio. Denomina “autoridad institucional” a una de las diferencias más significativas entre la no ficción de los Estados Unidos y la de América Latina, que sentó los principales lineamientos de un género⁵⁷².

⁵⁷² Pablo CALVI, “Latin America’s Own «New Journalism»”, *Literary Journalism Studies*, volumen 2, n°. 2 (2010), pp. 63-84 (en adelante, “Latin America’s Own «New Journalism»”).

Con respecto al texto, Calvi compara al *New Journalism* con los cronistas latinoamericanos. Entre los primeros prima el “authorial stance”⁵⁷³, donde converge en una figura central la voz del autor, que es también personaje y observador (como la estrategia de Capote en *A sangre fría*, donde se convierte en un personaje de la novela). Siempre estará en estos textos la marca del autor como testigo de los hechos. En el caso de los autores latinoamericanos prima un narrador omnisciente que no cumple un rol como personaje dentro del relato (Walsh escribe el citado prólogo de *Operación Masacre* luego de publicado el relato por entregas, para su edición en forma de libro, o García Márquez pule el relato de Velasco, borrando sus propias huellas en el texto). Este hecho, una estrategia discursiva, responde a una cuestión de contexto más amplia: la inestabilidad política de los países latinoamericanos, signados por censura y persecución. Si participaban en primera persona dentro de sus narraciones, su presencia se encontraba en los prólogos (muchos de ellos escritos en la posteridad, en momentos de mayor seguridad institucional). Calvi se refiere a los motivos estéticos que impulsan, en la gran mayoría, a publicar los artículos del Nuevo Periodismo estadounidense, mientras que en América Latina los autores persiguen otro motivo, político, donde expresan una crítica contra el autoritarismo. Son novelas que se pueden leer como documentos.

⁵⁷³ J. CALVI, “Latin America’s Own «New Journalism»”, p. 69.

CAPÍTULO 4: LOS NUEVOS CRONISTAS DE INDIAS

EL PRESENTE DE UN GÉNERO QUE NARRA EL PRESENTE

Describir un escenario vigente y reflexionar sobre un fenómeno que aún está ocurriendo, acarrea sus problemas y dificultades. En la crónica, el tiempo de narración es el presente –o los efectos que este hecho determinado tiene en la actualidad– y hablar del paradigma cultural en el que un lector se encuentra resulta tan necesario como complejo. ¿De qué modo se inserta y se comporta la crónica en el escenario literario hispánico de la actualidad? ¿Se puede hablar de un *boom* de la crónica durante el siglo XXI?

Luis Harss señalaba a Gabriel García Márquez como fundador de un grupo que luego se conoció como *boom* y retrataba así, a comienzos de los setenta, a estos escritores contemporáneos, aunados por una misma búsqueda estética:

Es miembro fundador de ese grupo, o circuito, algo heterogéneo de jóvenes internacionales, todos –Fuentes, Vargas Llosa– rondando la treintena, cuya obra está modificando radicalmente el carácter de nuestra literatura. Son una especie de diáspora que se reúne raras veces, y no siempre se conoce personalmente, pero se mantiene en comunicación perpetua a través de las fronteras nacionales, solidaria en sus sentimientos de vanguardia. García Márquez, tan autónomo como cualquiera de ellos, habla de su "conciencia de equipo". Todos están abriendo brechas y acogen al que se les una en la empresa⁵⁷⁴.

Según Jorge Fornet, luego de este momento de unidad ocurrió algo antagónico en el escenario literario, a pesar de que la mayoría de estos miembros del *boom* continuó escribiendo. Se evidenció un proceso de "balcanización"⁵⁷⁵, de ruptura de ese espíritu de unidad. En este sentido, la nueva crónica, la que obtiene una gran visibilidad en el siglo XXI, se acerca a aquellos rasgos del *boom*: el sentido de unidad, el contacto entre cronistas, la solidaridad entre sus miembros a partir de fundaciones también hermanadas.

⁵⁷⁴ L. HARSS, *Los nuestros*, p. 383.

⁵⁷⁵ Jorge FORNET, *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*, Maryland: *Latin American Studies Center, Working Series* n° 13, Universidad de Maryland, 2005, p. 1 (en adelante, *Nuevos paradigmas*).

En: <http://www.lasc.umd.edu/documents/working_papers/new_lasc_series/13_fornet.pdf>. [Última consulta: 01/10/2017]

Para referirse a la narrativa reciente (las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI) se deben considerar dos columnas. En primer lugar, la posmodernidad, que impactó en las formas y en los temas de la literatura hispana. Eduardo Becerra resume las características de este momento:

La ausencia de referentes aglutinadores, la recuperación de las voces de los márgenes, lo excéntrico como centro, la reivindicación de los particularismos culturales y la secularización del mundo en relatos donde no hay distinción entre alta y baja cultura⁵⁷⁶.

En segundo lugar, la violencia constante que azota a los países del continente, dictaduras, golpes, crisis, masacres y abismos sociales, que han acentuado “la pasión americana”, como la llama Giuseppe Bellini⁵⁷⁷. Esta combinación del convulsivo espacio y de un momento de ideas en ebullición y subjetivas (como la pasión), creó un suelo fértil, donde la novela-testimonio encontró un espacio propicio para extender su voz. Es aquí, por ejemplo, en este contexto, donde ubica Becerra⁵⁷⁸ a este género en la historia de la literatura hispanoamericana. En particular se debe destacar el rescate de tantas voces antes ignoradas, las voces marginadas de la baja cultura. Además, el catedrático destaca al feminismo como un movimiento que comienza a expandirse, gracias a la obra de algunas escritoras –ignoradas durante siglos– que comienza a valorarse. Debe destacarse entonces a dos pioneras en esta materia, Elena Poniatowska, cuya obra de no ficción se ha abordado en el capítulo anterior, y también la salvadoreña Claribel Alegría, quien, por ejemplo publica junto con su marido Darwin J. Flakoll, en 1985, *No me agarran viva: la mujer salvadoreña en lucha* o *Somoza: expediente cerrado*.

Néstor García Canclini analiza el paso de la modernidad a la posmodernidad como el momento de irrupción de las culturas híbridas y de la subjetividad del autor⁵⁷⁹. Si bien no menciona a la crónica o al periodismo en su

⁵⁷⁶ T. FERNÁNDEZ, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 397.

⁵⁷⁷ G. BELLINI, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, p. 578.

⁵⁷⁸ Ana GALLEGU GUIÑAS (coord.), *Entre la Argentina y España: espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid: Iberoamericana Vervuet, 2012, pp. 396-397.

⁵⁷⁹ Néstor GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F.: Grijalbo, 1989, pp. 305-310.

conocido estudio *Culturas híbridas*, la caracterización que hace de este momento pareciera describir a este género que está, en el momento de la publicación de este ensayo, por dar un paso más hacia su evolución, próximo a ser considerado arte.

Roberto González Echeverría y Enrique Pupo Walker se refieren en *Cambridge History of Latin American Literature*⁵⁸⁰, en 1996, a la novela de no ficción como *novela testimonio* o *documentary novel*. Con respecto a su traducción en inglés, siempre habrá debates sobre el modo correcto de llamarla, pero si utilizamos en la literatura conceptos como *Bildungsroman* o *nouveau roman*, ¿por qué no traducirla directamente como crónica y que esta palabra extranjera ingrese en otro idioma? De todos modos, ambas acepciones se acercan a dos conceptos clave de la crónica. La primera, *novela testimonio*, deja en evidencia un testigo y una voz que ha prestado, como el nombre lo indica, su testimonio. La segunda, *documentary novel*, se refiere a que existe no solo una documentación por parte del cronista, sino que además le da forma a estos documentos, es decir, son *no ficción* y a su vez un relato, no un mero informe, de allí el segundo término *novela*. González Echeverría y Enrique Pupo Walker ubican la aparición de la crónica en la época posterior al *boom*, es decir, luego de la década del sesenta. Se destaca la fecha de esta publicación, 1996, de estos dos autores porque luego de este año la crónica y el periodismo narrativo tuvieron un gran crecimiento, impulsado, entre otros motivos, por la proliferación de publicaciones digitales que generaban un laboratorio y caldo de cultivo que sembraron estos cronistas *post boom*. La no ficción latinoamericana debería entenderse como una vertiente constitutiva de estas letras, que muta y adquiere diferentes caras y modalidades, pero que siempre se encuentra vigente. En este estudio de historia literaria, los autores agregan que la *documentary novel* es un espacio donde “coexisten dos subjetividades y la fricción entre ellas curiosamente contribuye a la apariencia

⁵⁸⁰ Roberto GONZÁLEZ ECHEVERRÍA y Enrique PUPO WALKER, *The Cambridge History of Latin American Literature*, Nueva York: Cambridge University Press, 1996, p. 282 (en adelante, *The Cambridge History*).

estética de la forma”⁵⁸¹. Nombran a Elena Poniatowska y a Tomás Eloy Martínez, pero antes a Miguel Barnet, con *Biografía de un cimarrón*, escrita en 1963, y publicada en 1966. El antropólogo cubano recorre las memorias de un hombre de 105 años, la vida de este esclavo fugitivo que había vivido en la intemperie de los montes, desprotegido y alejado de la sociedad. Esteban Montejo es un huérfano. O, más doloroso aún, es un niño esclavo, que ni siquiera conoció a sus padres y que, como si de un objeto o propiedad se tratase, sobrevivió a su infancia y adolescencia: “Por cimarrón no conocí a mis padres. Ni los vide siquiera. Pero eso no es triste porque es la verdad”⁵⁸².

Biografía de un cimarrón, esta suerte de picaresca latinoamericana, no nace con una meta literaria, sino etnológica. “Sabemos que poner a hablar a un informante es, en cierta medida, hacer literatura. Pero no intentamos nosotros crear un documento literario, una novela”⁵⁸³. Es decir, Barnet y su equipo, tal como lo explica en su prólogo –los prólogos, nuevamente, de estos textos son casi tan valiosos como los textos en sí– se proponían indagar en el aspecto religioso, en las creencias y mitos de la población de origen africano. Durante seis encuentros de cinco horas cada uno, de modo desordenado, con los vicios propios de la oralidad (las frases abiertas, la falta de cohesión, etc.) narró Montejo su peripecia vital a Barnet, a quien le contó sus años en los barracones, en el monte, en las cuevas, en la Guerra de la Independencia y en la batalla de Cienfuegos contra los estadounidenses. El autor –editor de esta masa discursiva– explica en el prólogo que la riqueza no se encontraba solo en el relato, sino en el modo en el que se narraba y en sus herramientas léxicas. Así, si bien le imprime un orden a esta biografía, respeta los modismos y el lenguaje de Montejo. A su vez, constata con otros documentos y entrevistas los hechos que el narrador relata. Así, se rescata una voz destinada a ser olvidada por la historia: “Aunque, por supuesto, nuestro trabajo no es histórico. La historia aparece porque es la vida de un hombre que

⁵⁸¹ R. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA y E. PUPO WALKER, *The Cambridge History*, p. 283.

⁵⁸² Miguel BARNET, *Biografía de un cimarrón*: Madrid: Alfaguara, 1984, p. 25.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 18.

pasa por ella”⁵⁸⁴. Barnet sabe que el informante, como lo llama al entrevistado, está teñido de subjetividad y que es su mirada y experiencia la que construye esa visión de la historia. Luego, el cubano publicará dos novelas con esta impronta y aproximación que son *Canción de Rachel* (1969) y *Gallego* (1981) y le dará así forma a una trilogía sobre tres actores fundamentales de su sociedad (el negro, la mulata criolla y el inmigrante). Esta novela se erige como un estandarte de la Revolución Cubana, es utilizado políticamente como un himno a la libertad como un libro que deja testimonio de los abusos que comete el capitalismo.

Begoña Huertas Huagón estudió la obra de Barnet en relación al *postboom*. A la transparencia del referente, y la estrecha ubicación con la realidad extra-textual, añade un tercer elemento que es el de mostrar al autor en el proceso de la narración.

El autor del “postboom” fragmenta, recopila, ordena, comenta ante los ojos del lector proponiendo un concepto del quehacer literario más al nivel de la vida ordinaria. De ahí que las referencias al propio texto aludan muy frecuentemente a la dificultad que supone su ejercicio o bien presenten un claro tono de burla, de intencionada desacralización del ejercicio escrito⁵⁸⁵.

Gabriel García Márquez, exponente del *boom*, es el claro ejemplo de un escritor que se destaca tanto en la ficción como en la no ficción. Sin embargo, y aunque ancle sus novelas en un escenario que es claramente el Caribe colombiano, se aleja en estas narraciones de una referencialidad más cercana con el contexto próximo y concreto, o real. Así, Aracataca es Macondo y elementos mágicos inundan su universo narrativo. Es el escenario posterior al *boom* un momento fértil para la utilización de una primera persona en un relato altamente referencial –esta es una de las características clave que señala Susana Rotker⁵⁸⁶– vinculado de modo directo a la nueva crónica latinoamericana:

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁸⁵ Begoña HUERTAS HUAGÓN, “El postboom y el género literario, Miguel Barnet”, en *Cauce*, n°.17 (1994), pp. 165-176 (en adelante “El postboom”).

⁵⁸⁶ S. ROTKER, *La invención*, p. 116.

La inclusión de elementos extra-literarios (históricos, periodísticos, documentales...) niega la configuración del texto como ente abstracto y suficiente en sí mismo al conectarlo directamente con la realidad de la que éste surgió, al "obligarle" a mostrarse como parte de una totalidad y no como totalidad misma. Es decir, las obras "postboom" aumentarían la transparencia del referente con el claro objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual⁵⁸⁷.

Así, estos tres discursos que menciona la profesora venezolana y que antes eran considerados menores o inferiores a la narrativa comienzan a ingresar en el canon. Si Rubén Darío le otorgó a la crónica autonomía discursiva, en el *postboom* se evidencia que no ocupa en absoluto un lugar periférico y da un paso más hacia el núcleo literario, antes ocupado solo por la ficción.

La palabra crónica, en el ámbito del periodismo, estaba vinculada con un género menor, incluso hasta la década del noventa. Se la asociaba con un estilo sensacionalista como el de la famosa revista española *El Caso* (*semanario de sucesos*) o con *Crónica*, el diario tabloide argentino. Hay que señalar que también, durante la República, existió una revista dominical de gran tirada llamada *Crónica* (1929-1938), donde se publicó el primer desnudo femenino en la prensa gráfica española. Leila Guerriero escribe, con la perspectiva que brinda el paso del tiempo, sobre este momento de fines del siglo XX y lo compara con el de 2012, donde algunas voces hablaban del *boom* de la crónica:

Si darle nombre a un hecho, a una cosa, a un fenómeno, es traer ese hecho, esa cosa, ese fenómeno al mundo, hubo un tiempo en que nada de lo que existe existía. Un tiempo —no tan remoto: 1996, 1997— en el que no existían los llamados “cronistas latinoamericanos” (ni revistas que los publicaran, ni antologías que los antologaran) y en el que la palabra “crónica” se usaba, en los países de América Latina, para mentar las más diversas cosas —los despachos urgentes, las notas policiales, las columnas—, pero en pocos o en ninguno designaba lo que hoy se conoce como tal: historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción.

En 2007 la editorial Planeta editó *La Argentina crónica*, una antología de crónicas editada por Maximiliano Tomás, que reunía, entre otras, crónicas de Leila Guerriero, Cristian Alarcón y Josefina Licitra. La palabra *boom* apareció vinculada

⁵⁸⁷ B. HUERTAS HUAGÓN, “El postboom”, p. 167.

al género en algunos medios hispanos hace un lustro. La razón obedecía a la publicación, casi en simultáneo, en 2012, de dos antologías que se han estudiado en esta investigación: *Mejor que real* (Anagrama), editada por Jordi Carrión, y *Antología de crónica latinoamericana actual* (Alfaguara), editada por Darío Jaramillo Agudelo, con una faja de color rojo que llevaba impresa “Un nuevo *boom* en la literatura latinoamericana”. Aquel año “Babelia”, publicó un número dedicado al género al que tituló “La literatura de los hechos: dos antologías consagran el éxito de la crónica latinoamericana”⁵⁸⁸, ilustrado con la fotografía de una mujer vestida de virgen, con un seno descubierto, sosteniendo la imagen de un niño de cerámica, mientras era apuntada por un hombre encapuchado. El artículo principal, llamado “Estilo y verdad”, estaba firmado por Leila Guerriero, y recogía los testimonios de editores y cronistas, y, entre ellos, el de Mario Jursich, director de *El Malpensante*, quien consideraba la posibilidad de que el nuevo *boom* latinoamericano estuviese manifestándose en el periodismo. Guerriero equilibraba las posiciones y las voces y había en ellas una única certeza: algo ocurría con la crónica, y, aunque no supieran exactamente qué, era algo que no se podía explicar en términos de mercado. También el diario argentino *La Nación* le dedicó un número a la crónica a la que llamó “el nuevo boom latinoamericano”⁵⁸⁹. El cronista John Lee Anderson es otro de los defensores de esta idea y equipara al presente de la crónica con el *boom* latinoamericano del siglo XX⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ S/A, “La literatura de los hechos”, portada de Babelia, *El País*, Madrid, 10 de febrero de 2012.
En: <<https://elpais.com/hemeroteca/babelia/portadas/2012/02/18/>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁵⁸⁹ Leonardo TARIFEÑO, “El nuevo boom latinoamericano”, *La Nación*, Buenos Aires, 2012
En: <<http://www.lanacion.com.ar/1497165-periodismo-narrativo-el-nuevo-boom-latinoamericano>>.
[Última consulta: 20/05/2016]

⁵⁹⁰ S/A, “Jon Lee Anderson compara la crónica latinoamericana con el «boom» literario», *Eldiario.es*, Madrid, 1º de abril de 2014.
En: <http://www.eldiario.es/politica/Jon-Lee-Anderson-latinoamericana-literario_0_244975523.html>.
[Última consulta: 01/10/2017]

Quizá si se habla de *boom* es porque hay un interés y un prestigio considerable hacia este género en los últimos años, porque incluso varios autores de ficción que no habían incursionado en este mundo, comienzan a hacerlo.

También aparecen posiciones disidentes, aunque no abundan. En una de sus últimas entrevistas antes de morir, Miguel Ángel Bastenier, uno de los primeros maestros que tuvo la Fundación de Gabriel García Márquez, declaró que la crónica era un invento de esta institución:

Es eso que llaman periodismo literario y nadie sabe lo que es. La crónica es un invento de la Fundación de Gabo para hacerse publicidad propia. Está bien potenciar lo propio pero (el género) no tiene unos contornos definidos para nada. La crónica, en la práctica, sería un reportaje con ínfulas literarias, conseguidas o no⁵⁹¹.

La influencia de García Márquez es indudable en los Nuevos Cronistas y el impulso que generó para que este género tuviese un lugar de prestigio en muchos ámbitos, pero, ¿de verdad todo se reduce a la acción de una institución que busca la fama? Una institución, la FNPI, que busca la fama aunque ya no lleve el nombre del autor colombiano. Pensar que todo se reduce a una cuestión de fama suena quizá como un menosprecio de la expresión.

La noción de mercado no debe equiparse solo con las ventas, sino también, con el concepto de distribución o de localización de los lectores. Reinaldo Laddaga describe en “Una obra desaparece. Notas sobre la narrativa reciente” las nuevas preguntas que se realiza el escritor posmoderno:

Un escritor no puede realizar la menor acción sin tener una idea general de las coordenadas del territorio en el que se encuentra y las acciones que ese territorio favorece: quiénes son sus lectores, de qué manera se distribuyen en el espacio y se ordenan en el tiempo, cómo es posible alcanzarlos, qué es razonable esperar que suceda una vez que se los ha alcanzado. Una obra de arte es un objeto o un

⁵⁹¹ Luis Fernando FONSECA, “Miguel Ángel Bastenier: «La crónica es un invento de la Fundación de Gabo»”, *El Telégrafo*, Guayaquil, 19 de septiembre de 2016.
En: <<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/miguel-angel-bastenier-la-cronica-es-un-invento-de-la-fundacion-de-gabo>> [Última consulta: 01/10/2017].

evento que alguien prepara con el objeto [SIC] de inducir a otro a actuar de tal o cual modo⁵⁹².

Laddaga se refiere a la construcción de un objeto activo, una obra de arte que busca lograr la empatía de su espectador o de su lector y no se contenta solo con ser contemplada. Hay un comportamiento que se espera luego de su consumo. Nuevamente, la crónica se encuentra entonces en un contexto más que propicio para desarrollarse, ya que busca dar cuenta de una realidad olvidada o ignorada a un sector de la sociedad que no tiene acceso a este universo, o no tiene interés de acercarse a él. Pero, ¿cuán efectiva resulta la persecución de este objetivo –de lograr la empatía– en una sociedad líquida, como llama Zygmunt Bauman a la posmodernidad? Existen en la actualidad, según el pensador polaco, consumidores omnívoros de arte: “No se trata tanto de la confrontación entre un gusto (refinado) y otro (vulgar), como de lo omnívoro contra lo unívoro, la disposición a consumirlo contra la selectividad melindrosa”⁵⁹³.

Destaca Gallego Cuiñas “la naturaleza híbrida y el carácter fronterizo de la mayoría de las «nuevas» “producciones literarias”⁵⁹⁴. La crónica, ese ornitorrinco de la prosa, se desarrolla en plenitud en este contexto híbrido.

La palabra crónica no tiene hoy la misma acepción que en el siglo XV, pero tampoco posee el mismo matiz que tenía hace algunas décadas. Así lo destaca Martín Caparrós, y menciona a un diario sensacionalista popular de la Argentina. La crónica fue obteniendo prestigio y perdiendo su halo de género menor.

Jorge Carrión, editor de la antología *Mejor que real, crónicas ejemplares* señala que antes de que el Nuevo Periodismo fuese conocido en todo el mundo, la literatura se construía a partir de la omisión del yo. Mientras que en el presente, apunta Ana Gallego Cuiñas, se atraviesa el auge de “las escrituras del yo”⁵⁹⁵.

⁵⁹² A. GALLEGO CUIÑAS, *Entre la Argentina y España*, p. 413.

⁵⁹³ Zygmunt BAUMAN, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 10.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 423.

⁵⁹⁵ A. GALLEGO CUIÑAS, *Entre la Argentina y España*, p. 423.

Albert Chillón se refiere a estas “piezas de difícil clasificación, próximas por igual al ensayo, la autobiografía, la novela, la crónica, la narración breve y el reportaje, cuya escritura coincide aproximadamente con el nacimiento de la sensibilidad realista moderna”⁵⁹⁶. La utilización de la primera persona como narrador, como se verá a continuación, es uno de los elementos cruciales de la crónica. La primera persona se manifiesta en discursos de no ficción que salen de los límites del discurso periodístico. Las redes sociales están plagadas de cronistas *sui generis*, subrepticios columnistas de opinión de los temas más diversos.

La crónica, como los demás géneros literarios, se inquieta por el espacio que ocupará en las próximas décadas del siglo XXI. En su caso, ha dispuesto desde el modernismo de dos espacios donde manifestarse: los medios de comunicación y los libros publicados por editoriales. Así, por ejemplo, Martín Caparrós publica *El hambre* (Anagrama, 2015) –en soporte papel y también en digital– y también crónicas de viajes en la revista digital barcelonesa *Altair* para las cuales además saca también las fotografías. Los medios de comunicación, orientados a ser digitales y a dejar en el pasado el papel, tienen el mismo debate que las editoriales. ¿Existe en el lector una comprensión o una emoción diferente que emerge del soporte digital, diferenciado del tradicional soporte papel? Mathew Bush y Tania Gentic se refieren al concepto de “sensibilidades mediatizadas”⁵⁹⁷, afectadas por las nuevas tecnologías, y distinguen el afecto (sin forma ni estructura) de la emoción (con una función y un significado) que pueden suscitar el arte. Las tecnologías generan afectos, mientras que la búsqueda de la crónica es la de la empatía, vinculada con la emoción.

La tecnología cambia el modo de vincularnos con un texto, pero esto no es propio del siglo XXI y no merece cundir pronósticos apocalípticos. Una revolución ocurrió con la invención de la imprenta y a lo largo de los distintos momentos de la

⁵⁹⁶ A. CHILLÓN, *Literatura y periodismo*, pp. 108-109.

⁵⁹⁷ Mathew BUSH y Tania GENTIC, *Technology, Literature and Digital Culture in Latin America, Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*, Nueva York: Routledge, 2016.

cultura, los intelectuales han estado atentos a estos cambios. Hay varios aspectos positivos de la publicación de crónicas en medios digitales. El primero de ellos es que el cronista no debe ceñirse a un número de caracteres riguroso, como sí ocurría con las crónicas que se publicaban en papel (quizá luego se publicaban en la edición digital, pero era el diseño y la maqueta en papel la que imponía la extensión de un texto). El segundo es que las publicaciones digitales, en mayor medida, son gratuitas, y esto permite el acceso y la lectura de las crónicas. Incluso las revistas que cobran suscripción, como la peruana *Etiqueta negra*, dirigida por Julio Villanueva Chang, tiene abierto al público un gran número de crónicas. En tercer lugar, el hecho de estar publicadas en soporte digital permite que la crónica sea leída en cualquier parte del mundo. En *Safari accidental* Juan Villoro publica su famoso ensayo donde define a la crónica como el “ornitorrinco de la prosa”. Esta antología de sus textos de no ficción fue publicado solo en México y el libro está agotado y es casi inhallable. Luego se recuperó el ensayo en la mencionada antología de Darío Jaramillo Agudelo, pero, también, como ocurre con tantas crónicas de tantos autores, pueden encontrarse en línea de modo gratuito. El pago por la suscripción a los medios de comunicación es otro debate del siglo XXI, que no solo ocurre en Hispanoamérica.

Mario Vargas Llosa crea con la redacción del diario *Crónica* uno de los espacios centrales de *Conversación en La Catedral* (1969). El autor peruano aún distingue dos discursos bien diferenciados: el periodismo, por un lado, y la literatura, por el otro. No menciona a la crónica, pero sí rescata a un buen periodismo, que podría entenderse como crónica, y como género que ha logrado salir de un vicio de este tiempo: “El periodismo ha sufrido una distorsión que no es la censura y es la de la frivolidad porque los diarios o medios serios no logran vender ejemplares, son un fracaso desde un punto de vista económico”⁵⁹⁸. Si algo caracteriza a la crónica es su ausencia de frivolidad.

⁵⁹⁸ Mario VARGAS Llosa, *Conversaciones en Princeton*, Barcelona: Alfaguara, 2017 (en adelante, *Conversaciones en Princeton*).

La crónica, entendida como el encuentro de dos discursos, el periodismo y la literatura, goza de su autonomía. Destaca Alberto Salcedo Ramos que se enumeran más a menudo los aportes que la literatura le ha dado al periodismo (se desarrollarán en “Los componentes de un género”), pero no ocurre lo inverso de modo tan frecuente. “Me atrevería a decir que el periodismo le sirve al escritor para humanizar su escritura y bajarse de la torre en la que a veces se encuentra instalado⁵⁹⁹”, opina el cronista colombiano.

En el año 2000, poco antes de morir, Susana Rotker escribía en el epílogo de la edición en inglés de *Ciudadanías del miedo* que presentía que se inauguraría pronto⁶⁰⁰ un nuevo momento de la crónica en América Latina y se refería a dos aspectos. El primero, el tema: los síntomas de una sociedad violenta y desigual; el segundo, la presencia de voces anónimas, un “nosotros”, un personaje colectivo que era tamizado por un hábil crónista. Rotker, nuevamente, con su lúcida capacidad de análisis, contribuía a la historia del estudio de la crónica.

⁵⁹⁹ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 633.

⁶⁰⁰ Rotker escribe que estas crónicas, entre ellas, las de Salcedo Ramos, “podrían haber inaugurado un modo de narrar la década” [“(…) May have inaugurated a way of narrating a decade”.] S. ROTKER, *Citizens of Fear*, p. 226.

¿Cuántas veces en la historia de la literatura, no solo hispana habrá ocurrido un hecho de este calibre? ¿Cuántas veces habrá ocurrido dos veces un hecho de esta singular fortaleza? En 2008 se celebró en Bogotá, en el marco de la Feria del libro de la capital colombiana, el Encuentro Nuevos Cronistas de Indias, tres jornadas diseñadas con coloquios abiertos al público, gratuitos, donde se debatía por el presente en aquel momento y los alcances de la crónica. Más de cincuenta autores reflexionaron sobre la crónica, entre ellos, Alberto Salcedo Ramos, Juan Villoro, Leila Guerriero, Martín Caparrós y también Toño Angulo Daneri, Andrés Hoyos, Mario Jursich y Julio Villanueva Chang. En 2012 se repitió la exitosa experiencia donde el número de cronistas dobló al de la primera cumbre. Auspiciado esta vez por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (Conaculta) y la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, se celebró del 10 al 12 de octubre –significativa fecha– El Encuentro Nuevos Cronistas de Indias 2⁶⁰¹. No se trataba, a diferencia de las tradicionales Ferias del Libro, de encuentros editoriales para estimular la venta de los autores de cada empresa, sino que en ellos mismos los que se convocan para participar de este encuentro. La sede de estos coloquios fue el Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México y el cierre en el emblemático Castillo de Chapultepec. A los mencionados cronistas de la primera cumbre se sumaron en debates y coloquios Sergio Ramírez, Jaime Darío Agudelo, Santiago Gamboa, Roberto Herrscher, Boris Muñoz, Cristian Alarcón, Gabriela Wiener, Marcela Turati, John Lee Anderson, Oscar Martínez y Guillermo Osorno, entre otros, y se brindaron dos conferencias magistrales. La primera, pronunciada por Elena Poniatowska, y la segunda, de clausura, por Martín Caparrós.

⁶⁰¹ El programa completo del encuentro se puede encontrar en el siguiente enlace:
<<http://www.fnpi.org/es/fnpi/llegaron-los-nuevos-cronistas-de-indias>> [Última consulta: 01/10/2017]

La cronista mexicana, autora del hoy ya clásico *La noche de Tlatelolco*, expresó en “Lo que nadie quiere oír” la habilidad y virtud que el género tiene para hacer oír las voces de quienes tienen un acceso vedado al poder:

La crónica en América Latina responde a una necesidad: manifestar lo oculto, denunciar lo indecible, observar lo que nadie quiere ver, escribir la historia de quienes aparentemente no la tienen, de los que no cuentan con la menor oportunidad de hacerse oír. La crónica refleja más que ningún otro género los problemas sociales, la corrupción de un país, la situación de los olvidados de siempre. Sus hallazgos bien pueden saltar a la novela y por lo tanto resultan muy difíciles de encasillar. ¿No es ficción o es ficción o es las dos cosas? Monsiváis nunca se preocupó por encontrarle solución a este rompecabezas⁶⁰².

Martín Caparrós, en “Un punto de partida”, habla en plural. Es el representante de un colectivo que, para esta fecha, ya puede expresar con claridad una serie de conceptos. A diferencia de los primeros cronistas, quienes no habían nacido en el continente, estos autores, describen un sueño propio, pero que también los fascina por su complejidad y sus peligros.

Hubo un cambio: creo que hace cuatro años, la primera vez que reunimos nuevos cronistas de indias, nuestra preocupación principal era convencernos de que existíamos, de que éramos, de qué éramos. Tratábamos de completar la fundación y, por eso, en esos días, la discusión central consistía, más que nada, en saber de qué hablábamos cuando hablamos de crónicas, y nos dedicábamos a reconocernos los unos a los otros. Siempre pasa: cuando uno no está seguro de ser, sobreactúa. Recuerdo que eso me causó algún problema (...) ⁶⁰³.

En 2008 “Babelia”, el suplemento cultural del diario español *El País*, publicó en su portada “Nuevos Cronistas de América: el periodismo conquista la literatura”, con un artículo en su interior firmado por Carolina Ethel⁶⁰⁴, llamado “La invención de la realidad”. Allí se nombra a los hijos adoptivos de Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Carlos Monsiváis y Ryszard Kapuscinski. Estos cronistas, unidos por una “conciencia de familia” son, según Ethel, Juan Villoro,

⁶⁰² Elena PONIATOWSKA, “Lo que nadie quiere oír”, *El País*, Madrid, 12 de julio de 2008.
En: <https://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819553_850215.html> [Última consulta: 01/10/2017].

⁶⁰³ M. CAPARRÓS, “Un punto de partida”, *Clarín*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 2012.
En: <https://www.clarin.com/no-ficcion/nuevos-cronistas-de-indias-2-discursos_0_H1qLRcAjvmg.html> [Última consulta: 01/10/2017].

⁶⁰⁴ Carolina ETHEL, “La invención de la realidad”, *Babelia*, 12 de julio de 2008.
En: <http://www.melusina.com/rcs_gene/83-012.pdf> [Última consulta: 01/10/2017].

Martín Caparrós, Elena Poniatowska, Pedro Lemebel, Alma Guillermoprieto, John Lee Anderson (estos dos últimos cronistas bilingües).

No desdeñan las coloridas crónicas de los descubridores absortos de la colonización, como Bernal Díaz del Castillo o Fray Bartolomé de las Casas, y reconocen en el Inca Garcilaso de la Vega al precursor de la crónica latinoamericana. No se tragan entero eso de que el Nuevo Periodismo haya surgido en Estados Unidos y en cambio reivindican, como señala la venezolana Susana Rotker en su libro *La invención de la crónica* (FCE), a José Martí, a Manuel Gutiérrez Nájera y a Rubén Darío, que a finales del siglo XIX aplicaban a sus despachos periodísticos la mirada escrutadora, la potencia estilística y la pretensión literaria que ahora vuelve a invadir revistas, intenta tomar diarios y se ha ido acoplando tímidamente, pero con fuerza, la herramienta del blog⁶⁰⁵.

De este modo, Ethel no solo menciona su filiación, sino su vínculo con una tradición de varios siglos, así como la exploración del territorio digital, pero a la vez, los blogs –hoy ya casi en extinción– que dieron paso a otros medios de comunicación comandados por individuos y no empresas, sitio donde, como la crónica, se escriben en primera persona.

En 2015 Caparrós⁶⁰⁶ se refiere a una invasión de “Gabitos”, en referencia a los herederos de una tradición que supo revitalizar García Márquez y que dejó su impronta más allá de Colombia. Desde aquel primer encuentro en 2008 en México, hasta la fecha en la que firma el artículo, la crónica demostró ser un género con voz propia que antes de someterse a debates internos, se protege a sí mismo.

La concepción de una literatura nacional, es decir, una obra que se mueve solo dentro de la frontera de un país, parece resultar ya anacrónica en América Latina. Aquel era el modo en el que se concebía a las letras desde que se puso fin a la prohibición de escribir ficción en las antiguas colonias hasta la eclosión del *boom* latinoamericano, en la década del sesenta. Los vasos comunicantes son cada vez más amplios y por ellos circula un enorme caudal de experiencias. Existe

⁶⁰⁵ Carolina ETHEL, “La invención de la realidad”, pág. 5.

⁶⁰⁶ Martín CAPARRÓS, “Invasión de Gabitos”, *El País*, Madrid, 27 de abril de 2015 (en adelante, “Invasión de Gabitos”).

En: <http://elpais.com/elpais/2015/04/27/eps/1430133586_046626.html> [Última consulta: 01/10/2017]

en los cronistas latinoamericanos una retroalimentación, una especie de espíritu compartido. En el caso de la crónica, por ejemplo, Caparrós escribe en y sobre Río de Janeiro, Hong Kong, Moscú, Haití. Villoro también escribe en y sobre Chile, Berlín, Estados Unidos. Ambos son, respectivamente, cronistas argentinos y mexicanos que, sin descuidar el relato de la intrahistoria del país donde nacieron, son también observadores nómades.

Ángel Rama se preguntaba si los autores del *boom* podían ser considerados una generación, una escuela, una capilla o bien un movimiento. Desecha las tres primeras opciones y aporta la siguiente definición: “la nueva narrativa de América Latina se me aparece, en principio, como un momento catalítico con predominio mercantil”⁶⁰⁷. ¿Cómo designar a este grupo de cronistas? Rama rechaza la posibilidad de que aquellos autores del *boom* fuesen una generación por las edades diversas de sus exponentes, así como por las diversas formaciones de aquellas figuras. Elena Poniatowska, quien ya publicaba textos fundantes en la década del setenta, y la oradora principal del encuentro de 2012, se considera –de modo generoso y humilde– una “nueva cronista de Indias”. Si se toma el caso de la mexicana y, por ejemplo, la argentina Leila Guerriero, encontramos una diferencia generacional. Hay cronistas que ya tiene una larga trayectoria (Juan Villoro, Salcedo Ramos, etc.), pero también hay otros cronistas más jóvenes. Jorge Carrión, al final de *Mejor que ficción, crónicas ejemplares*, intenta realizar un listado con los cronistas influyentes de Hispanoamérica y provee un listado de cronistas, donde también están aquellos nacidos en la década del ochenta. A su vez, existen asimetrías en la formación de, por ejemplo, Villoro, Caparrós y Abad Faciolince, formados en Europa (en Barcelona, París y Roma, respectivamente), con otros cronistas que tuvieron una educación en sus países de origen, o que incluso no completaron su educación universitaria y abandonaron sus estudios, ya sumergidos en el universo de la crónica.

⁶⁰⁷ Ángel RAMA (comp.), *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México D.F.: Marcha, 1981, p.32 (en adelante, *Más allá del boom*).

Sí se podría hablar de escuela en el caso de los Nuevos Cronistas de Indias. Hay en ellos una voluntad docente. Un compromiso que se realiza en los talleres que brindan fuera de las fronteras de los países donde nacieron o donde residen. A su vez, los autores que se exploran en esta investigación escriben y publican sus reflexiones sobre el género: Caparrós (*Lacrónica*), Guerriero (*Zona de obras* o *Frutos extraños*), Villoro (*La utilidad del deseo*, *De eso se trata*, etc.) y Salcedo Ramos (*Textos escogidos*).

Literatura que cuenta, entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España, el libro de entrevistas de Juan Cruz Ruiz, no solo periodista, sino también un experto editor, contribuye en gran medida a delinear el canon de los cronistas del siglo XXI. ¿Será este libro, gracias a la calidad de sus entrevistas, una suerte de *Los nuestros* (1966), de Luis Harss, que medio siglo después se lee como un documento del *boom*? Este trabajo de Cruz Ruiz es ya una referencia obligada para hablar de una expresión cuya flama no se extingue, y que en pleno siglo XXI ha logrado una generación de notables autores e instituciones que los respalda.

Hay un subgénero de la crónica que no es reciente y es el periodismo de inmersión, dicho en otras palabras, el periodismo de experiencias extremas. En el Capítulo 2 se mencionaba el caso de Nellie Bly, quien aparentó ser una enferma mental para retratar en 1887 las condiciones en las que vivían las pacientes de un hospicio (*Diez días en un manicomio*). En la jerga se conoce a esta práctica como hacer periodismo “a lo bonzo”, es decir, experiencias peligrosas, una metáfora en la que el fuego puede llegar a quemar a quienes escriben estas historias. Un caso emblemático es el de Günter Wallraff con *Cabeza de turco* (1985), sobre los inmigrantes en la República Federal Alemana. Esta novela de no ficción superó la venta de dos millones de ejemplares el mismo año de su publicación (gran parte de lo recaudado fue donado por el autor al Fondo de Solidaridad para Extranjeros). Wallraff se transformó durante dos años en Alí para escribir esta crónica. El periodista simuló ser un inmigrante turco y realizó todo tipo de tareas y trabajo precarizados para sobrevivir en Berlín oriental. Buscó mostrar los prejuicios, la xenofobia y la vida en ghettos. “Yo no era un turco auténtico, eso es cierto. Pero hay que enmascararse para desenmascarar la sociedad, hay que engañar y fingir para averiguar la verdad”⁶⁰⁸.

Los cronistas que abordan estas experiencias de inmersión adquieren otra identidad. Se busca describir y narrar la mirada de los demás sobre alguien que es percibido distinto. El cronista cuenta en primera persona aquel trato que recibe desde una posición subjetiva extrema: no solo siente empatía y se sumerge en un universo diferente al propio, sino que vive ese universo.

Filosóficamente, esta actitud puede ser quizá reprochada. El filósofo Georges Didi-Huberman toma el ejemplo de Bertolt Brecht quien escribió *Diario de*

⁶⁰⁸ Günther WALLRAFF, *Cabeza de turco*, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 12.

trabajo, que no es otra cosa más que un diario de guerra de un intelectual comprometido con sus ideas en términos globales, no solo con su país:

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar (...) No sabemos nada en la inmersión pura, en el sí, en el mantillo del demasiado-cerca. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo demasiado-lejos. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento⁶⁰⁹.

El argentino Alejandro Seselovsky también se sumergió en el mundo de las deportaciones en "Crónica del deportado" (Orsai, 2010), donde se hizo deportar de España para experimentar aquel trato. Comete todo tipo de actos y omisiones de documentación (esconde su pasaporte en su bolso, por ejemplo) en una crónica que es criticada por sus colegas en talleres y aulas, ya que constantemente está provocando a las autoridades. Éstas cumplen con su deber, con lo estipulado por la ley en casos como este, donde el cronista no solo narra, sino que crea adrede una situación, donde no es deportado por xenofobia, sino por negligencia, ya que no puede siquiera comprobar su identidad.

El caso más conocido en América Latina es el del colombiano Andrés Felipe Solano, "Seis meses con un salario mínimo" (SoHo, 2007), quien se muda de Bogotá a Medellín, y vive como un "honesto impostor" trabajando en una empresa textil llamada Tutto Colore "para vivir una vida monocromática"⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ G. DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, p. 12.

⁶¹⁰ Andrés FELIPE SOLANO, "Seis meses con un salario mínimo", *Soho*, Bogotá, 2007.

En: <<http://www.soho.co/historias/articulo/salario-minimo-legal-vigente-cronica-de-como-sobrevivir-con-un-salario-minimo/887>>. [Última consulta: 01/10/2017]

La crónica en los Estados Unidos tuvo dos publicaciones que subsisten con prestigio hasta el presente. La primera y fundamental es *The New Yorker*, que salió a la luz en 1925 y hasta el presente publica cuentos inéditos de grandes autores (Alice Munro, John Cheever y Jeffrey Eugenides, entre otros). Es aquí donde Truman Capote publicó por entregas *A sangre fría* y donde escribieron algunos de los mejores periodistas narrativos en idioma inglés. No sólo fue pionera por la publicación de esa novedad llamada “no ficción” donde Capote narraba los acontecimientos en Holcomb, sino también donde la redacción se adjudicó el haber inventado los perfiles a figuras públicas y personalidades. La calidad literaria de esta revista es tan famosa como la presencia de sus denominados *fact-checkers*, quienes ofician no solo como editores sino como guardianes de que lo que allí se publica es verdad. *The New Yorker* siempre ha sido objeto de envidia y celos por parte de muchos narradores, ya que tener un espacio en esta publicación significa haber alcanzado un lugar en el podio del periodismo mundial. En *La banda que escribía torcido: una historia del Nuevo Periodismo*, Marc Weingarten se refiere al encono que un joven Tom Wolfe, redactor del suplemento dominical “New York”, del diario *The New York Tribune*, tenía hacia esta revista. En lugar de emularla, este suplemento se dedicó a escribir en 1963 una serie de artículos descalificadores de la ya por entonces mítica revista y de sus miembros, a quienes tildaba de momias y zombis⁶¹¹.

La segunda publicación que propulsó a la crónica en los Estados Unidos –y de este modo le brinda un espacio destacado a nivel mundial– es *Rolling Stone*, especializada en perfiles y reportajes y en retratar a la cultura popular. Fue fundada en 1967 por Jan Wenner y en sus páginas escribieron crónicas Hunter S. Thompson, Tom Wolfe, David Foster Wallace y David Lipsky. Hay otras

⁶¹¹ M. WEINGARTEN, *La banda*, p. 3.

publicaciones, como *Harper's*, *Esquire* o *GQ*, pero las dos mencionadas son las más icónicas y representativas para lo que se denominó el Nuevo Periodismo.

Una de las publicaciones pioneras en América Latina fue *Página/12*, argentina, cuyo director periodístico era Jorge Lanata y Osvaldo Soriano, su asesor editorial. “¿Por qué no comunicar riéndonos de la realidad?”⁶¹², se preguntó el primero hacia 1987. *Página/12* se inspiró en *Le Canard Enchaîné*, un semanario francés de principios del siglo XX, *Liberation*, el diario fundado por Jean Paul Sartre, y en *El País*, de España. Este último se publica desde el 4 de mayo de 1976 y convocó a las mejores plumas para opinar y retratar el proceso de la Transición. *Página/12* invitaba, como lo había hecho el diario español, en los primeros años de democracia tras la dictadura, a pensar la Argentina a través de artículos de prosa de calidad.

En *Página/12* aparecen textos de género difuso, que no son crónicas propiamente dichas, sino artículos más cercanos al ensayo breve. Escriben para esta publicación rioplatense Fernando Fernán Gómez, Luis Goytisolo, Carlos Fuentes y Manuel Vincent (“Aproximadamente Reagan es también un ser humano y aparte de eso, a mí, cualquier señor que tiene un pólipo me merece todos mis respetos”⁶¹³). También publican sus notas Anthony Burgess, Eduardo Galeano, José Donoso, Manuel Vázquez Montalbán y Miguel Briante. Hay que destacar la pluma de Tomás Eloy Martínez, quien publicó allí el artículo llamado “El general ha vuelto a Tucumán”, sobre el diputado tucumano Ezequiel Ávila Gallo, con el mismo procedimiento que había llevado a cabo en *La novela de Perón* (1985).

En España un ejemplo de periodismo literario de calidad es el de la revista *Lateral* (1994-2006), que fue dirigida, entre otros, por Roberto Herrscher y fundada por el húngaro Mihály Dés. Hubo, en sus 133 números, un espacio dedicado a las crónicas en la sección llamada *Sin ficción*, donde, entre otros, publicó sus relatos Juan Villoro. La revista, un medio independiente, cerró por motivos económicos.

⁶¹² Jorge LANATA, *El nuevo*, p. 3.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 82.

También hay que señalar que el diario *El Mundo* tiene un espacio dedicado a la crónica en su revista dominical. A su vez, en 2017 regresó la mítica revista barcelonesa *Ajoblanco*, que reserva un espacio para crónicas. También representan a España *Negratinta* y *Altair*. *Jot Down*, trimestral, es otro ejemplo de periodismo de calidad, que, desde 2015 se unió con el diario *El País* para crear *Jot Down Smart*, una revista mensual que se entrega el primer domingo de cada mes con el diario.

Hay que destacar que esta última posee una sección llamada “Voces”, cuyo subtítulo es “una sección abierta para un mundo polifónico”, que sintetiza no solo el espíritu de la publicación, sino de la crónica en general. La supervivencia de un medio independiente es compleja en un mundo digital, donde la gran mayoría de los medios de comunicación no cobran suscripciones. En 2015, a partir de una iniciativa de *crowdfunding* se lanzó *5W*, una publicación que cuenta en septiembre de 2017 con 2000 socios, de donde proviene el 80% de sus ingresos, más del doble de miembros con los que comenzó.

En América Latina surgieron a mediados de la década del noventa del siglo XX distintas publicaciones donde la crónica encontró su hábitat natural y donde, como en un invernadero, se cuidó de ella y se procuró que siguiera floreciendo. En el continente “han surgido un puñado de buenas revistas donde se hace sin dinero, pero con mucho talento y esfuerzo, parte del mejor periodismo narrativo en nuestro idioma”, dice Roberto Herrsher⁶¹⁴. En estas publicaciones, la crónica o los textos propios del periodismo narrativo no estaban mezclados junto con otras informaciones de carácter más urgente y además era posible realizar entrevistas extensas a figuras del arte, el espectáculo y la cultura, lejos de sus rondas de promoción ante un estreno o lanzamiento específico, que es el momento en el que desean llegar a los medios de comunicación con un mensaje determinado. “El espacio que la crónica hispanoamericana perdió en los diarios ha pervivido,

⁶¹⁴ R. HERRSHER, *Periodismo narrativo*, p. 79.

parcialmente, en revistas de periodismo narrativo y de información y crítica cultural”⁶¹⁵, analiza Carrión.

En Colombia fue fundada en 1995 la revista *El Malpensante* y en 1998, en México, *Letras libres*, donde tanto ha publicado Juan Villoro. Quizá la más conocida de las revistas que exploran el género sea la peruana *Etiqueta negra*, nacida en 2002, dirigida por Julio Villanueva Chang, a la que la publicación italiana *Internazionale* llamó la “revista más hermosa del mundo”, recoge María Fernanda Ampuero en su “Caprichoso diccionario de la crónica hispanoamericana”⁶¹⁶. *Etiqueta negra* persigue el objetivo de “desengañar” a sus lectores, señala Beata Szady, en buscar una nueva mirada para lo ya conocido⁶¹⁷.

Cuando se discute de modo apocalíptico el futuro de los diarios en papel, hay una virtud que emerge de las publicaciones digitales: no existe una restricción de espacio. Medidas en caracteres o en palabras, las crónicas publicadas en los medios impresos deben sortear estos obstáculos, esta limitación del espacio. Existe una contracara, un hecho negativo para las revistas especializadas que tienen su versión digital. A diferencia de otros libros y de literatura que se publica en papel, en cuanto a “novedades editoriales”, gran parte de las crónicas pueden ser leídas de inmediato y de modo gratuito por lectores de distintas partes del mundo. Esto no es tan frecuente con otras piezas literarias que nacen en libros y no es medios de comunicación. He aquí un problema vinculado a los medios de comunicación en el siglo XXI, en la era de Internet, donde la publicidad no logra costear los gastos para sostener un medio, así como también el lector es reacio a pagar una suscripción. Este impacto repercute de modo directo en el cronista y en

⁶¹⁵ J. CARRIÓN, “Mejor que real”, p. 30.

⁶¹⁶ María Fernanda AMPUERO, “Caprichoso diccionario de la crónica hispanoamericana”, ABC, Madrid, 30 de octubre de 2015.

En: <http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-caprichoso-diccionario-cronica-hispanoamericana-201510301834_noticia.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁶¹⁷ Beata SZADY, “La crónica en América Latina, el caso de *Etiqueta Negra*”, en *Correspondencias & Análisis*, Nº 5 (2015), pp. 173-185.

el magro presupuesto del cual dispone un medio especializado para producir y pagar los gastos de una crónica.

También es conocida y goza de prestigio la revista *Gatopardo* (mexicana y argentina), cuya edición para el cono sur corre por cuenta de la edición de Leila Guerriero. Una valiente publicación de denuncia perenne es *El Faro*, en El Salvador, que desde hace años está dedicada a mostrar el vínculo entre el poder y las pandillas (también conocidas como maras). La revista colombiana *Soho*, dirigida por Daniel Samper Ospina, un émulo de la *Playboy*, tiene un espacio dedicado a la crónica. Existe una revista digital argentina llamada *Anfibia*, dirigida por Cristian Alarcón, que desde su nombre evoca esa doble naturaleza y capacidad para moverse en distintos suelos y territorios (crónica, opinión y ficción), como el ornitorrinco. También hay que mencionar a la revista de humor chilena llamada *The Clinic*, que aborda la crónica en sus publicaciones. Hay que mencionar también a las revistas argentinas *Orsai* y *Tinta Roja*.

Las revistas son, sin lugar a dudas, un territorio fértil donde cultivar y publicar crónicas dada su periodicidad, donde los cronistas tienen más tiempo, en comparación con la urgencia de quienes escriben en un diario, para buscar información y redactarla con los recursos de la literatura. Claro está que este argumento podrá ser sujeto a una objeción, puesto que es conocido el caso de la magnánima pluma de Nicholas Tomalin, “El general sale a exterminar Charlie Kong”, un texto donde el cronista escribió y publicó en menos de 24 horas su experiencia en Vietnam, en el *Sunday Times*, y hoy se ha convertido en un clásico del género.

La crónica tiene, por lo tanto, publicaciones específicas, así como también se publica en diarios y revistas que no solo publican este género. La independencia editorial resulta crucial para la crónica. Martín Caparrós se refiere –paradójicamente y aunque algunas voces hablen del *boom*– a un género de “nicho” –en un libro editado en América y en España– y destaca la necesidad de que la crónica ocupe un lugar marginal, como garantía y estímulo para que siga siendo un modo y una voz que cuestiona al poder. Claro está que también es

posible ser independiente en un medio de gran tirada, propiedad de una empresa próspera. Pero la especificidad de este género, que busca prestigio y no ser un fenómeno de ventas, proviene de su naturaleza marginal y periférica. La diferencia está, con otros géneros y publicaciones que se encuentran en los márgenes, en el hecho de que es la crónica la que hoy, en el siglo XXI, puede elegir dónde situarse.

La ansiedad de que el periodismo
recupere su prestigio de antaño
se advierte en todas partes
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ⁶¹⁸

Las universidades o escuelas de Periodismo, Ciencias de la Información o de Comunicación en América Latina no cumplen aún un siglo de vida. A medida que se comenzó a profesionalizar la práctica surgieron, junto con sus graduados, teóricos sobre una actividad cada vez más compleja, con múltiples manifestaciones (no solo en la expresión gráfica). En el siglo XXI existen carreras de grado, así como posgrados (generalmente asociados con diarios o editoriales, que ofrecen pasantías una vez concluidos los estudios) y también doctorados. Los periodistas con mucha experiencia en las redacciones tienden a mirar con recelo a las nuevas generaciones de profesionales que buscan trabajo con un título universitario bajo el brazo. Ese exceso de academicismo y teoría, argumentan los periodistas de trayectoria, es lo que los distancia de, por ejemplo, las fuentes, para las que se requieren ciertas habilidades que no están en los manuales, habilidades vinculadas con una experiencia y versatilidad para hablar y lograr la confianza de personas de distintos estratos sociales e ideologías, incluso contrarias con aquellas de la línea editorial del diario. También es cierto que esta falta de experiencia en el contacto directo que poseen quienes inician en el periodismo, es también propia de los cambios en la comunicación, que corre por senderos veloces, y exige una respuesta más vertiginosa aún a la hora de publicar una determinada información. El contacto directo, entonces, se suprime, por ejemplo, por una consulta o entrevista realizada a través de algún dispositivo tecnológico.

⁶¹⁸ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, "Periodismo, el mejor oficio del mundo", en *Yo no vengo a decir un discurso*, Barcelona: Mondadori, 2010, p. 117 (en adelante, "Periodismo, el mejor oficio del mundo"). Discurso pronunciado en la 52ª Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), en Los Ángeles, el 7 de octubre de 1996.

La primera universidad del mundo en ofrecer una carrera de Periodismo fue la Universidad de Missouri, en los Estados Unidos, en 1908. En América Latina se abre el primer programa educativo en 1934, en la Universidad Nacional de La Plata, en el marco de la Escuela Argentina de Periodismo, que luego será la Universidad de Periodismo de La Plata. “¡Estudie, aprenda, supérese!”, decían los anuncios que convocaban a los alumnos a este novedoso programa en la ciudad argentina. En Cuba se crea en 1942 la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling. En 1949 comienzan a impartir sus estudios dos programas de Periodismo: en Colombia, en la Pontificia Universidad Javeriana (que había iniciado en 1936 los Cursos de Periodismo) surge la primera Escuela de Periodismo del país, y, en México, en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García. Existe desde 1981 una Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS), un organismo no gubernamental que agrupaba en 2016 a más de 258 Facultades y Escuelas de Comunicación y Periodismo de 23 países de América Latina. Esta institución cuyo objetivo es impulsar la enseñanza y práctica profesional de la comunicación fue reconocida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1987.

No resulta extraño, dada la juventud de estos estudios periodísticos, un universo y una práctica que en América Latina ha impulsado a la crónica contemporánea, que este género autónomo explore aún su definición. La crónica y el periodismo literario comienzan a ser cada vez un estudio más específico, dentro del periodismo, aunque, curiosamente, sean sus referentes quienes se refieran a ella como literatura. Por ejemplo, en Barcelona, existe una maestría en Periodismo Literario en la Universidad Autónoma de Barcelona, coordinada por el profesor Lluís Albert Chillón, un teórico cuyas ideas se han explorado en esta investigación.

Hay dos fundaciones activas que impulsan los estudios y la difusión de la crónica en América Latina. En primer lugar, en términos cronológicos, en 1994 Gabriel García Márquez crea la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) y convoca para esta tarea a Tomás Eloy Martínez. Leila Guerriero, una de

las maestras de esta Fundación, recuerda que el colombiano quiso, con el dinero que obtuvo cuando ganó el Premio Nobel, fundar una publicación que se llamaría *El Otro*. Este sueño se frustró, pero siguió adelante con la idea de impulsar esa actividad a la que tanto le debía, el periodismo, pues en ella había experimentado y adquirido algo tan complejo como el estilo:

Llevaba casi tres décadas en el centro del escenario, recibiendo todo tipo de honores como escritor de ficción y, sin embargo, decidió apoyar un proyecto destinado a gente que vive de contar historias reales para estimular “las vocaciones, la ética y la buena narración en el periodismo”. (...) El premio que otorga la Fundación —reeditado en 2013 bajo el nombre de Gabriel García Márquez—, se transformó en uno de los más prestigiosos y mejor dotados del oficio⁶¹⁹.

En “Periodismo, el mejor oficio del mundo”, García Márquez parte de la certeza de que el periodismo es literatura y se manifiesta preocupado por el panorama que ofrecen las instituciones que enseñan periodismo y las exigencias del mercado laboral y editorial: demasiada oferta y poca demanda de profesionales. A su vez, nadie exige, a diferencia de profesiones más clásicas (como un médico o un abogado), que se tenga un título que habilite a un periodista a ejercer como tal. El colombiano explica el contexto en el que crea su Fundación:

En el caso específico del periodismo parece ser, además, que el oficio no logró evolucionar a la misma velocidad que sus instrumentos, y los periodistas se extraviaron en el laberinto de una tecnología disparada sin control hacia el futuro. Es decir, las empresas se han empeñado a fondo en la competencia feroz de la modernización material y han dejado para después la formación de su infantería y los mecanismos de participación que fortalecían el espíritu profesional en el pasado. Las salas de redacción son laboratorios asépticos para navegantes solitarios, donde parece más fácil comunicarse con los fenómenos siderales que con el corazón de los lectores. La deshumanización es galopante⁶²⁰.

⁶¹⁹ Leila GUERRIERO, “El periodismo como literatura”, en *El País*, España, 16 de abril de 2015. En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/16/actualidad/1429209581_454020.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁶²⁰ G. GARCÍA MÁRQUEZ, “Periodismo, el mejor oficio del mundo”, p. 117.

Hoy existe una especialización que García Márquez no llegó a conocer, pero que posiblemente advertía y que bien podría caer en el rótulo de la “deshumanización” que es la del denominado *periodismo de datos*, con sus correspondientes posgrados en América Latina. Es aquí donde la carrera llamada Ciencias de la Información quizá encuentra la forma de su definición, aunque luego aquellos datos requieran ser interpretados.

Regresemos a la crónica y al periodismo narrativo. García Márquez elige a la ciudad Cartagena de Indias como base para la FNPI, una escuela itinerante que realiza talleres en distintos países de América Latina, además de hacerlo en esas coordinadas caribeñas. En 1996 el escritor anunciaba que ésta era una experiencia perfectible, el proyecto de un grupo de “veteranos de diez nacionalidades” que compartirían con periodistas jóvenes –en el inicio debían ser menores de 30– su experiencia en el mundo gráfico, así como también en la radio y en la TV. En su primer año de vida participaron Alma Guillermoprieto, con talleres de crónica y reportaje, Terry Anderson, al frente de un taller sobre información en situaciones de peligro, Stephen Ferry, con un taller de fotografía, y también brindaron sus clases Miguel Ángel Bastenier, Phil Bennet, Horacio Verbitsky y Tim Golden. Esta Escuela es un lugar de debate no solo latinoamericano. Roberto Herrsher⁶²¹ recuerda cuando en 2001 García Márquez invitó a Ryszard Kapuściński, quien había por entonces cubierto más de veinte revoluciones como cronista, a dictar un taller para jóvenes periodistas en la FNPI a México. Además, el colombiano entrevistó a su par polaco y ambos coincidieron en la importancia de estar documentados a la hora de escribir sus textos. Desde 2013 la FNPI realiza en el mes de agosto, en Medellín, el Festival Gabo (en sus primeras tres ediciones asistieron más de 20.000 personas), donde se realiza la ceremonia de entrega del premio que rinde homenaje al colombiano. En la edición

⁶²¹ R. HERRSHER, *Periodismo narrativo*, p. 93.

de 2016 se presentaron 1608 postulaciones al premio de candidatos de 30 países⁶²².

Creada por periodistas y para periodistas, García Márquez consideraba que había que diseñar una institución distinta a la tradicional donde él y sus colegas pudieran impartir su experiencia con los más jóvenes. Se debía crear un sistema diferente y sobre él reflexiona en el primer manifiesto que se recoge en las memorias de la FNPI. En él, los talleres debían ser el hábitat natural. Este sistema es el que hoy se ha trasladado a otras escuelas de periodismo:

Nadie enseña a escribir, salvo los buenos libros, leídos con la aptitud y la vocación alertas. La experiencia de trabajo es lo poco que un escritor consagrado puede transmitir a los aprendices si estos tienen todavía un mínimo de humildad para creer que alguien puede saber más que ellos. Para eso no haría falta una universidad, sino talleres prácticos y participativos, donde escritores artesanos discutan con los alumnos la carpintería del oficio: cómo se les ocurrieron sus argumentos, cómo imaginaron sus personajes, cómo resolvieron sus problemas técnicos de estructura, de estilo, de tono, que es lo único concreto que a veces puede sacarse en limpio del gran misterio de la creación. El mismo sistema de talleres está ya probado para algunos géneros del periodismo, el cine y la televisión, y en particular para reportajes y guiones. Y sin exámenes ni diplomas ni nada. Que la vida decida quién sirve y quién no sirve, como de todos modos ocurre⁶²³.

Expone García Márquez los lineamientos y la política de una institución que se propone tejer redes profesionales y educativas, lejos del academicismo y teoría que proponen las universidades o escuelas tradicionales:

Toda la formación debe estar sustentada en tres pilares maestros: la prioridad de las aptitudes y las vocaciones, la certidumbre de que la investigación no es una especialidad del oficio sino que todo el periodismo debe ser investigativo por definición, y la conciencia de que la ética no es una condición ocasional, sino que debe acompañar siempre al periodismo como el zumbido al moscardón. (...) No se hacen exámenes ni evaluaciones finales, ni se expiden diplomas ni certificados de ninguna clase: la vida se encargará de decidir quién sirve y quién no sirve⁶²⁴.

⁶²² Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, *Y pensar que todo estaba en nuestra imaginación, dos décadas de la FNPI, un proyecto del Gabo educador*, Cartagena: Tragaluz, 2016, p. 73 (en adelante, *Y pensar que todo estaba en nuestra imaginación*).

⁶²³ *Ibidem*, p. 8.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 122.

En los veinte años de vida, la FNPI realizó en distintas ciudades americanas 91 talleres presenciales a los que asistieron periodistas de distintas nacionalidades. Además se han dictado conferencias, cursos en línea y se han organizado, desde su creación y hasta el cierre de su memoria en diciembre de 2016, un total de 471 actividades.

García Márquez convoca a Martínez a la hora de crear la FNPI y le agradece su labor en el famoso discurso arriba mencionado, llamándolo “nuestro cómplice más fiel y encarnizado”. El argentino, quien fundó diarios y suplementos en distintos países de América (el último de ellos fue la revista cultural *ADN*, del diario *La Nación*, en 2007), falleció en 2010. Sus hijos, entre ellos, Ezequiel Martínez, quien fuera editor de *Ñ*, la revista cultural del diario argentino *Clarín*, crean ese año en honor a su padre la Fundación Tomás Eloy Martínez (TEM). Hasta mediados de 2017 estuvo ubicada en la antigua sede de la biblioteca Miguel Cané donde trabajó Jorge Luis Borges (1937-1946) y en la actualidad en la avenida Córdoba. García Márquez respaldó la iniciativa de la creación de esta Fundación, formando parte del Comité de Honor, junto con Carlos Fuentes y Paul Auster, Néida Piñón, Sergio Ramírez, Juan Villoro, Martín Caparrós y Juan Cruz Ruiz, entre otros. La actividad de esta Fundación crece año a año⁶²⁵. En 2014, más de 70 personas asistieron a los talleres que brindaron cuatro narradores. A su vez, la editorial Alfaguara publicó en 2014 *La otra Argentina*, una antología con las diez mejores crónicas del concurso organizado por la Fundación. En 2015, la institución volvió a extender sus brazos y el crecimiento con respecto a la temporada anterior fue notable: más de 200 alumnos participaron de los talleres que 12 docentes dictaron. En 2016, la convocatoria de alumnos creció, y asistieron 300 alumnos a los 18 talleres.

Entre la FNPI y la Fundación TEM existe una relación de amistad, como la que existía entre los dos escritores que impulsaron e inspiraron las instituciones. En una demostración de humildad y del espíritu de dos figuras que buscaron

⁶²⁵ Los datos citados fueron provistos por el Departamento de Comunicación de la Fundación.

entender a América Latina y estrechar sus lazos –y no distanciarla–, los maestros se alternan entre la escuela con sede en Colombia, pero que tiene sus ediciones anuales en El Salvador, México, Medellín y otros destinos, y la argentina. Sergio Ramírez, Juan Villoro, Martín Caparrós y Leila Guerriero son algunos de los referentes. Es justamente Guerriero quien inauguró como directora, en agosto de 2016, un curso de cinco meses en periodismo narrativo, un programa que cuenta con diversos profesores y se dicta en la Fundación TEM junto con la Editorial Perfil (diario *Perfil*, revista *Noticias*, etc.). Aporta la Fundación el dato de que recibieron más de 50 candidatos para cursar este programa, al que solo ingresaron 20 alumnos y casi el doble de solicitudes en 2017.

Existe una “autoridad institucional”, un término que Pablo Calvi utiliza para señalar el rol fundamental que tuvo Casa de las Américas para que la novela testimonio de 1955-1975 se desarrollara en el continente. FNPI y la Fundación TEM son quienes alimentan este debate y acompañan su crecimiento.

En México, la Fundación Elena Poniatowska busca en un futuro extender sus acciones y ser, además de un archivo y tesoro de la obra de la autora, un espacio de formación no solo para investigadores, sino también para jóvenes periodistas.

En Chile, a comienzos de 2018, se lanzó una nueva diplomatura en escritura de no ficción, creada por Milena Vodanovic y Juan Cristóbal Peña, en la Universidad Alberto Hurtado, un programa que no está abierto solo a periodistas, sino a un grupo más amplio de interesados. Además, el cronista chileno Juan Pablo Meneses dirige la Escuela de Periodismo Portátil, que es además de un medio de comunicación una institución que brinda capacitación numerosos cursos en línea.

Existe, por lo tanto, con la crónica en América Latina no solo una manifestación vinculada a una larga tradición de cronistas, con el afán y el compromiso de contar una realidad vinculada al suelo y a sus habitantes. Hay, además, una red de autores y referentes de la crónica que buscan transmitir su

experiencia en aulas, sin solemnidad. Hay una voluntad docente. Este escenario resulta, quizá, un caso sin precedentes en la historia de la cultura en la que escritores de varias nacionalidades se convierten en maestros, en aulas con alumnos de distintas nacionalidades, en aulas de distintos países del continente. Estos cronistas, que compiten por los mismos premios literarios (de ficción y de no ficción), que se mueven en los mismos circuitos editoriales, que escriben en medios masivos de comunicación y, a la vez, trabajan sus crónicas más extensas escindidas de un medio (como es el caso de *El hambre*, de Martín Caparrós, o *Una historia sencilla*, de Leila Guerriero), se dedican a la docencia. Hay, en este hecho, en esta voluntad de estos cronistas contemporáneos, un compromiso con el momento y la realidad que viven, mientras siembran un legado.

¿HACIA UN NUEVO BOOM?

Cuando las páginas mainstream de la cultura hispana sancionan con tanto bombo una «tendencia», la desconfianza es una obligación moral.
MARTÍN CAPARRÓS⁶²⁶

Cuando Ángel Rama y un grupo de intelectuales latinoamericanos se reunieron en 1979 en Washington para analizar qué había sido el *boom* (esta serie de ponencias serían luego recopiladas en *Más allá del boom, Literatura y mercado*), la eclosión ya había ocurrido hacía una década, y, por lo tanto, era posible estudiarlo en perspectiva.

Esa “nomenclatura mercantilista”, en términos de David Viñas⁶²⁷, extraída del marketing y no de las letras, se tradujo como el notable incremento en las ventas que un grupo de autores logró entre la década del sesenta y el setenta. En este mismo estudio, Rama se refiere al “alza bruta de las ventas de determinado producto en las sociedades de consumo”⁶²⁸, y aporta datos específicos para describir este fenómeno, donde traza la evolución de las ventas, por ejemplo, con *Bestiario*, de Julio Cortázar, que en 1964 vende 3000 ejemplares; en 1966, 7000; en 1967, 11000, en cuatro tiradas; en 1969, 23000, en dos tiradas; y, en 1970, 10000, en tres tiradas. Se evidencia, desde su publicación, un incremento en las ventas a medida que transcurrían los años. Estos son los datos que aporta Rama, sin precisar qué ocurre luego de 1970. Tomemos este modelo para analizar las ventas de la crónica, con un ejemplo concreto: *Los suicidas del fin de mundo*, de Leila Guerriero⁶²⁹. Desde la fecha de su publicación, en 2005, tuvo tres ediciones, y el promedio de ventas anuales es, hasta 2016, de 500 ejemplares. Es decir, no ha habido en ningún momento un “alza bruta”, en términos de Viñas con esta crónica en particular. Tusquets Editores, propiedad de la editorial Planeta, posee

⁶²⁶ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 613.

⁶²⁷ A. RAMA, *Más allá del boom*, p.17.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁶²⁹ La sede argentina de la editorial Planeta fue consultada y aportó esta información.

una colección llamada “Mirada crónica”, dirigida por Guerriero. La jefa de prensa de esta editorial, Paola Lucantis, fue consultada para proporcionar su perspectiva de las ventas de este género: “Las cifras de ventas son muy cambiantes. Cada libro termina siendo un mundo individual. ¡No podemos decir que la crónica vende! En principio vende poco, tiene muchísima repercusión de prensa, y solo logran un nivel de ventas alto algunos títulos. Supongo que es el tema, la empatía con el lector. Lo agotado que haya estado el tema por los medios, etc. Son varios factores los que tenemos que tener en cuenta para embarcarnos en un proyecto. Y no siempre acertamos, claro está”.

Lucantis habla de la “repercusión” en los medios y este es un punto clave en este escenario. Gran parte de las crónicas latinoamericanas se publica en medios de comunicación o muchos cronistas publican sus textos en estos espacios. Es una reflexión autorreferencial, donde la crónica se piensa a sí misma dentro de su propio hábitat, a través de las entrevistas que brindan los cronistas, quienes tienen acceso –y muchas veces espacio reservado para sus plumas– a los medios y, por lo tanto, promueven la efervescencia de esta expresión. A menudo los suplementos culturales de publicaciones de América Latina dan cuenta de este momento. De todos modos, la repercusión en los medios no se traduce de modo directo con el aumento de ventas de determinado libro. Por ejemplo, las grandes editoriales siguen el mismo protocolo de entrevistas y presentaciones que brindan sus autores ante el lanzamiento de un libro, pero sin embargo, los resultados pueden ser muy diferentes.

La crónica no se puede traducir en el presente –ni en 2012– como un éxito de ventas mundial, como ocurrió con aquella irrupción célebre, principalmente, porque la mayoría de estos textos se pueden hallar de modo gratuito en internet (con publicaciones originales, propias de los medios de comunicación donde aparecieron, o bien, en otras plataformas, no siempre con el consentimiento de sus autores). Si bien no son *bestsellers*, convocan la atención de las editoriales (por ejemplo, la editorial Planeta, a mediados de 2017, esperaba ocho crónicas para publicar en forma de libro).

Andrés Alexander Puerta Molina, en “Crónica latinoamericana. ¿Existe un Boom de la no ficción?”⁶³⁰, concluye que además de que económicamente el *boom* y la crónica son fenómenos muy distintos, el reconocimiento internacional que merecieron los primeros autores con respecto a los cronistas (“un fenómeno mediático”) es diferente. Existe una gran curiosidad dentro de Hispanoamérica hacia la crónica, pero esta atención disminuye –si bien hay cronistas traducidos a otras lenguas– fuera del universo en castellano, posiblemente por el interés de los lectores de sumergirse en mundos de no ficción más “locales”, próximos y a la vez desconocidos, antes que distantes y desconocidos.

Además, resultaría inexacto hablar de la crónica como *boom*, y, por lo tanto, como una irrupción, ya que, por el contrario existe una continuidad y una evolución del género desde el Descubrimiento de América hasta el siglo XXI. Los cronistas llevan varios siglos creando estos relatos que toman elementos técnicos y estéticos de la narrativa para contar hechos verdaderos. Es decir, los cronistas no rompen con la tradición –no se trata de una vanguardia–, sino que, justamente, la reivindican, la conservan y la adaptan a nuevos contextos. Y así también emerge otra virtud de este género: la crónica propone un diálogo con la historia. La crónica siempre propone el diálogo vertical (con el poder) y horizontal (entre contemporáneos). La crónica no es un movimiento efímero, es un modo de comprender la realidad, una constante de la literatura latinoamericana –constante que adopta distintas máscaras, que ha mutado y evolucionado–, un pacto entre el autor y el lector. Si un *boom* se hubiese producido con la crónica ese habría ocurrido durante el modernismo, cuando adquiere su autonomía.

Ha habido matices a lo largo de los años de los mayores expertos en analizar el escenario cultural editorial. Juan Cruz Ruiz, como se ha mencionado en las primeras páginas de esta investigación, expresó en 2016 con la publicación

⁶³⁰ Andrés Alexander PUERTA MOLINA, “Crónica latinoamericana. ¿Existe un Boom de la no ficción?”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n°. 23 (2017), pp. 165-178.

Literatura que cuenta, que su intención había sido “hacer un abanico representativo de una literatura que ha irrumpido en el universo periodístico en lengua española con una fuerza extraordinaria, hasta el punto de constituir hoy una especie de renovación del *boom* por otros medios”⁶³¹. Vincula el presente de la crónica con el *boom*, antes que por una cuestión de mercado, por el interés que suscita, pero más aún por la calidad de este género híbrido.

De todos modos, y aunque no se trate de un boom editorial en el sentido estricto, los cronistas, como Leila Guerriero, advierten el interés que despierta entre los lectores:

Algo está pasando con la crónica, pero la idea de *boom* tiene que ver con algo muy peligroso, vinculado al éxito o el suceso, y la verdad es que quienes nos dedicamos a esto somos personas pluriempleadas. Hay mucha gente queriendo hacer periodismo narrativo, hay avidez por talleres y muchas editoriales tienen una línea dedicada a no ficción, pero que no alcanza un nivel de fenómeno con características masivas⁶³².

Entre aquello que “está pasando” en diciembre de 2017 se celebrará en Buenos Aires el primer Festival de no Ficción llamado Basado en Hechos Reales, organizado por un grupo de periodistas, asesorados por Leila Guerriero, Cristian Alarcón (editor de la revista *Anfibia*), Ezequiel Martínez (hijo de Tomás Eloy Martínez) Maximiliano Tomas e Hinde Pomeraniec, entre otros periodistas y cronistas argentinos.

Resultaría inexacto hablar de una generación de cronistas, como se podría referir, por ejemplo, a un grupo de escritores contemporáneos que comparten búsquedas o principios estéticos. La crónica parecería ser ya parte de una cultura, del ADN de una lengua y de una cultura hispana. Sí resulta esperanzador e inédito

⁶³¹ Daniel GIGENA, “Juan Cruz Ruiz: «Hay una lección para los periodistas viejos: la autocrítica»”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de marzo, de 2016.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1883460-juan-cruz-ruiz-hay-una-leccion-para-los-periodistas-viejos-la-autocritica>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁶³² Laura VENTURA, “El rol del periodismo es entender, incluso cuando duela”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de enero, de 2016.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1861107-leila-guerreiro-el-rol-del-periodismo-es-entender-incluso-cuando-duela>>. [Última consulta: 01/10/2017]

en otras culturas y civilizaciones, en un ámbito de egos como es el intelectual, que tantos escritores puedan reunirse para comunicarse con las generaciones más jóvenes, en distintos países. Existe con la crónica un afán de construir y de perdurar, de transmitir una experiencia que salga de sus propias fronteras, un espíritu contrario a toda eclosión. Nuevamente, la crónica propone el diálogo y dar a conocer realidades distantes. Son estos mismos cronistas/docentes quienes reflexionan y teorizan sobre el género en libros de antologías o en artículos periodísticos. Muchos escritores se convierten en maestros y las fronteras de América Latina se borran con la acción de las fundaciones que conservan el legado de Gabriel García Márquez y de Tomás Eloy Martínez.

Boris Muñoz escribe en 2008 sobre “los peligros de la moda” en “Notas desabotonadas”⁶³³ y advierte que la crónica era ya un género que había adquirido prestigio, quizá más en el mundo periodístico que en el literario. ¿Existe alguna moda que dure una década? Diez años después, la crónica sigue estando, parafraseando a Muñoz, de moda. Con la distancia que brinda la perspectiva del tiempo se podrá comprender la magnitud de un fenómeno al que le depara un futuro auspicioso y que, por el momento, no es amenazado por ningún factor externo o interno.

⁶³³ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 630.

LOS COMPONENTES DE UN GÉNERO

Se ha argumentado en los incisos anteriores que la crónica es un género literario autónomo, pero, ¿cuáles son sus propiedades originales? No pertenece ni al género dramático ni al lírico, es decir, no es un guión escrito para ser representado (drama) ni tampoco está escrito en verso (lírico), pero, a la vez, sí bebe y digiere muchos elementos de ambos géneros en forma de prosa y en materia de no ficción. ¿Cómo describir a este “ornitorrinco de la prosa”? ¿Cómo son sus extremidades? ¿Cómo es su cabeza? ¿Dónde está su cerebro y dónde su corazón? ¿Cuál es el lenguaje que utiliza para comunicarse? Si partimos de la distinción clásica de *La Poética*, de Aristóteles, ¿de qué modo se la puede comparar o diferenciar de los tres géneros más antiguos descriptos?

Norman Sims en *Los periodistas literarios* aporta en su prólogo aquellos elementos que definen al género y también a la acción de reportear, previa a la escritura. Estos son el alcance histórico, la atención al lenguaje, la participación e inmersión, la exactitud, el sentido del tiempo y el lugar, las observaciones fundadas, el contexto (de donde ocurre un hecho), la voz (del cronista, su subjetividad) y las realidades simbólicas (la subjetividad aparece también en la forma y perspectiva en la que un cronista narra los hechos a través de aquello que considera símbolo de algo ausente, aquella idea que quieren explorar)⁶³⁴.

La crónica es una narración realista, pero se sumerge más profundo aún en ese realismo en un abordaje que *infrarrealista*, como explica el mexicano Diego Osorno: “La crónica no cuenta muertos, sino que cuenta las historias de los muertos⁶³⁵. Hay en ella una búsqueda de empatía, a través del acercamiento que realiza el cronista con las personas que entrevista, un esfuerzo por comprender (y no justificar) al otro.

⁶³⁴ Norman SIMS, *The Literary Journalists*, pp. 3-25.

⁶³⁵ Diego Osorno. “El manifiesto del periodismo infrarrealista”, Cartagena de Indias: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2013.

Hay en la crónica un pacto de lectura entre el lector y el autor, un pacto de no ficción: “Voy a contarle una historia y esa historia es cierta, ocurrió y yo me enteré de eso”⁶³⁶.

En esta investigación que explora la literatura hispanoamericana, se utiliza una definición propia de esta cultura. Se partirá de un elemento clave, la mirada, para luego explorar la definición de Juan Villoro, quien enumera los géneros discursivos y literarios que intervienen en la crónica y, con ellos, sus rasgos formales y virtudes narrativas. Los cronistas se refieren a la influencia de la poesía en su prosa y sobre este aspecto se hará referencia en el inciso llamado “poetización de lo real”, un término de Susana Rotker. También toma la crónica elementos del teatro –distingue Villoro– contemporáneo y del clásico. En la dramaturgia grecolatina se detendrá esta investigación: es allí donde mejor y de modo más nítido y audible aparece la polifonía. El coro, el mosaico de voces y los diálogos encuentran, gracias a la influencia de este género, su espacio para poder expresar su ser, su naturaleza, la vida privada y las dificultades de quienes no son protagonistas de la Historia. Aparece aquí la voz de la intrahistoria.

⁶³⁶ L. GUERRIERO, *Zona de obras*, p. 56.

1. La mirada

El periodismo narrativo es muchas cosas pero es, ante todo, una mirada –ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven, y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera.

LEILA GUERRIERO⁶³⁷

El punto de partida de toda crónica es la historia que se narra, pero si no se define una mirada particular, un hilo conductor, o un foco que ilumine el texto desde esa perspectiva, ese relato naufraga. Martín Caparrós resume que a la hora de escribir una crónica se debe encontrar el núcleo, luego definir el foco (así se llama en la jerga al hilo conductor, a la pregunta que busca responder la crónica y que vertebra el texto) y, finalmente, encontrar los recursos –literarios– para poder transmitir aquella historia⁶³⁸. Una metáfora a la que siempre regresa para describir la tarea de los cronistas es la de la actitud del cazador. Estos autores están ahí, pendientes, atentos, con sus sentidos depositados en función de una realidad o de un contexto que les interesa, pero sin saber en qué momento aparecerá aquel blanco, aquello que emerge abruptamente, sin planearlo⁶³⁹. También se referirá Caparrós en *Lacrónica* a la serendipia, la facultad de descubrir algo inesperado⁶⁴⁰. El cronista está alerta de ese detalle, esa declaración, una imagen que aparece en el recuerdo de un entrevistado o esa anécdota que sirve para poder comprender un rasgo de su personalidad. No se sabe bien qué se caza, pero sí se sabe que un cronista actúa como un cazador. “La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura”, define Caparrós los dos componentes indispensables de este género⁶⁴¹. Lo más interesante de una historia o un hecho

⁶³⁷ L. GUERRIERO, *Zona de obras*, p. 31.

⁶³⁸ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 63. También estas ideas se desprenden de las clases brindadas en su taller “Crónica extrema” en El Salvador, en 2016, en el marco de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) al que asistí.

⁶³⁹ Miguel Ángel Bastenier habla del “blanco móvil”. Cfr. p. 60.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 174.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 65.

no siempre es lo que está en primer plano, sino aquello que aparece por detrás, los personajes que no son a menudo tenidos en cuenta por los grandes medios o por la Historia.

Hay un ejemplo ilustrativo –una suerte de experimento científico sobre la narración– que realizan los maestros de crónicas y que consiste en enviar a un grupo de estudiantes a una conferencia. A pesar de que se procure escribir un texto bajo estas reglas, no habrá uno igual a otro. Difícilmente la cita más destacada del orador y el orden de los párrafos coincidirán en los textos producidos por los cronistas.

El cronista chileno Pedro Lemebel escribió “Las joyas del golpe” (utiliza una doble acepción –violenta– de “golpe”: la de accidente y la de la acción militar que destituye a un orden democrático). La mirada de esta crónica está depositada en Mimí Barrenechea, la esposa de Augusto Pinochet, y más precisamente en su rol como dama de la alta sociedad, como benefactora del gobierno *de facto*. Lemebel, a través de una descripción caricaturesca de la mujer del almirante y de su entorno social, ubica su lupa en una joya –un zafiro– a la que utiliza como nexo en dos momentos del relato, en dos *cocktails* diferentes, en dos contextos de poder pinochetista. Barrenechea entrega a regañadientes, a pesar de que ella es la principal impulsora de la causa de su marido, una joya que perteneció a su abuela. Algunos años después, en la Embajada de Chile en los Estados Unidos, anagnórisis mediante, verá aquel zafiro en el cuello de la embajadora. De este modo, Lemebel convierte en narración la estafa al pueblo chileno para sostener la figura de Pinochet, quien traiciona incluso a quienes lo rodeaban y le eran fieles, como su esposa, para comprar simpatías políticas, como la de la diplomática. Esa dominación que ejerce el dictador se evidencia no solo sobre la ciudadanía, sino sobre su propia mujer.

La Mimí Barrenechea nunca pudo reponerse de ese shock, y esa noche se lo tomó todo, hasta los conchos de las copas que recogían los mozos. Y su marido, avergonzado, se la tuvo que llevar a la rastra, porque para la Mimí era necesario embriagarse para resistir el dolor. Era urgente curarse como una rota para morderse la lengua y no decir ni una palabra, no hacer ningún comentario,

mientras veía nublada por el alcohol los resplandores de su perdida joya multiplicando los fulgores del golpe⁶⁴².

Mimí Barrenechea, testigo cercana de las políticas y estrategia del gobernante, opera como metonimia del silencio. Es ella también cómplice de los abusos y las mentiras de Pinochet. Aquí es donde deposita la mirada o el foco Lemebel. Pinochet la lleva a “la rastra” y en aquel último párrafo aparecen dos términos que poco tienen de azarosos: “roto”, al que se había referido en párrafos anteriores para calificar a los adversarios del gobierno, en particular a quienes detuvo y torturó; y, “shock”, un anglicismo que puede tener la acepción de la conmoción que padece una persona al presenciar un hecho, pero también al (electro) shock, con el que se torturaba a los disidentes. El único modo de mantener el silencio es a través de la anestesia, que, en este caso brinda, el alcohol.

Además de la mirada de Lemebel, hay otro sentido que explora el cronista. Jorge Carrión considera que “ha sido Pedro Lemebel el cronista que más ha experimentado con la sonoridad y con la plasticidad del lenguaje, hasta el punto de crear un nuevo modo –barroco, neologista, desenfadado y crítico– de retratar el mundo en derredor”⁶⁴³.

María Angulo Egea explica que los cronistas, a quienes llama “profesionales del voyeurismo”, utilizan mucho más su mirada que la pluma. La escritora coordinó y escribió el prólogo de una antología de textos donde justamente la selección pivotea en este aspecto, en la mirada, llamado *Crónica y mirada, internacional corresponsales*⁶⁴⁴. Angulo Egea define: “Una crónica es en primer término una forma de mirar que encuentra un estilo de narrar. Una vez que se encuentra esa voz, que reproduce una particular forma de mirar, digamos que se exploran

⁶⁴² D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 100.

⁶⁴³ J. CARRIÓN, “Mejor que real”, p. 37.

⁶⁴⁴ María ANGULO, *Crónica y mirada, internacional corresponsales*, México D.F.: Universidad Autónoma de León, 2013.

posibilidades, herramientas, recursos”. Entonces, si una crónica es una manera de mirar se refuerza la idea de que la subjetividad es inevitable. Mirar es, como señala Angulo Egea, mucho más que observar. Es escuchar, traducir, vivir e interpretar y así se desprende la idea de que la crónica tiene un componente vinculado con el presente inmediato, es decir, una experiencia que el cronista vive y que lo distingue de otro tipo de textos. Es esa mirada *in situ* la que va a construir el relato y lo que lo va a distinguir de otros narradores como los de la novela histórica, por ejemplo.

Juan Cruz Ruiz resume las aptitudes que debe tener un buen cronista: curiosidad, atención, mirada a los lados y capacidad de encontrar un foco⁶⁴⁵. Es decir, no solo es una mirada específica, centrada en un personaje particular o en un escenario determinado, sino que el cronista tiene una mirada amplia, indispensable para dar cuenta de una realidad compleja, con sus distintas aristas.

Hans Georg Gadamer expone su teoría sobre el círculo hermenéutico, un concepto que busca describir y comprender el modo en el que una persona interpreta un texto, la historia o los dichos de otra persona. Es decir, explora cómo se produce este acto de naturaleza lingüística, cómo una persona interpreta una realidad a través del lenguaje. Es decir, Gadamer advierte el carácter subjetivo de este hecho y se refiere a círculos u horizontes⁶⁴⁶ que pueden realizar un movimiento, un desplazamiento para unirse, si existe voluntad de conocer al otro. Es decir, que se produzca, en caso de una fusión de ambos horizontes, la comprensión. Este momento puede manifestarse en la interacción entre dos personas, o bien de una persona con un texto.

La hermenéutica es la teoría a la que recurrió Tzvetan Todorov para explorar el vínculo entre, por un lado, Cristóbal Colón y otros cronistas, y, por el

⁶⁴⁵ Daniel GIGENA, “Hay una lección para los periodistas viejos: la autocrítica”, entrevista a Juan Cruz Ruiz, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de marzo de 2016.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1883460-juan-cruz-ruiz-hay-una-leccion-para-los-periodistasviejos-la-autocritica>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁶⁴⁶ H.G. GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977, p. 363.

otro, con los indios, es decir, dos horizontes muy diferentes, contruidos a partir de tradiciones y prejuicios muy distantes entre sí. Precisa el semiólogo que se conoce mucho más sobre el modo en el que Colón percibe a los nativos, que viceversa. Colón ha dejado registro de estas impresiones en sus crónicas, donde plasma su intento por comprender un continente y un universo lleno de maravillas para los ojos de un europeo católico. Colón describe a los indios desde su horizonte, desde su conocimiento del mundo y desde su experiencia y por eso recurre a símiles (“Ellos son de la color de los canarios, ni negros, ni blancos”⁶⁴⁷). Y, claro está, también lo hace desde su conocimiento del lenguaje, desde su caudal léxico. Como diría Ludwig Wittgenstein en el apartado 5.6 de *Tractatus Logico-Philosophicus*, la idea y frase tan citada en diversos ámbitos: “Los límites de mi lenguaje⁶⁴⁸ significan los límites de mi mundo”⁶⁴⁹. En *La conquista de América*, Todorov menciona una carta que Colón les escribe a los Reyes Católicos donde les explica la fisonomía del mundo, la silueta de la Tierra, que en lugar de ser redonda, se parece a una pera, pero con un pezón en la parte superior⁶⁵⁰.

Es en la crónica, quizá más que en otro género discursivo, donde mejor se evidencia el hecho de que un sujeto conoce una realidad que desconocía. Es en el reporte, en la fase previa a la escritura, donde el cronista visita, explora, entrevista, dialoga, experimenta, prueba, percibe, pregunta, repregunta, observa y escucha. Todas estas acciones, tamizadas desde su horizonte, confluyen en la comprensión de un hecho. Para Todorov, la instancia más elevada que un hombre puede efectuar ante otro es la de conocer, la de entender, un procedimiento intelectual complejo e indispensable para luego narrar.

Dentro de esa masa infinita que es la realidad, el cronista ubica su mirada en el hombre y con aquellos con los que interactúa. No busca comprender, por ejemplo,

⁶⁴⁷ T. TODOROV, *La Conquista*, p. 44.

⁶⁴⁸ La utilización de la cursiva en estas cinco palabras pertenece al escrito original de Wittgenstein.

⁶⁴⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid: Alianza, 2002, p. 234.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

como en el caso de la crónica de Alberto Salcedo Ramos “La travesía de Wikdi”⁶⁵¹ cómo funciona el sistema educativo en Colombia, lejos de Bogotá, sino que narra cómo vive el pequeño y el esfuerzo de la familia de este niño para que pueda estudiar. “Como los antropólogos y los sociólogos, los reporteros literarios consideran que comprender las culturas es un fin”⁶⁵², dice Norman Sims. Los cronistas, en el siglo XV y en el XXI, realizan estas operaciones cada vez que se adentran en mundos nuevos, que no pueden ser un territorio desconocido o un alma por conocer. “El conocimiento no implica el amor, ni a la inversa; y ninguno de los dos implica por la identificación con el otro, ni es implicado por ella”⁶⁵³, considera Todorov. Este conocimiento implica empatía. La empatía es una virtud de este género, una virtud que trasciende los límites de lo meramente literario.

⁶⁵¹ Alberto SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2016 (en adelante, *Viaje al Macondo real*).

⁶⁵² N. SIMS, *Los periodistas literarios*, p. 6.

⁶⁵³ T. TODOROV, *La Conquista*, p. 195.

2. La novela

En el primer lugar de la enumeración de géneros que intervienen en el “ornitorrinco de la prosa”, Juan Villoro ubica a la novela. La crónica es un relato narrado desde una perspectiva subjetiva donde intervienen personajes que “crean una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos”⁶⁵⁴. *Operación Masacre* también es llamada novela testimonio, por ejemplo, y lo mismo puede ocurrir con *El Interior*, de Martín Caparrós, quien para Jorge Carrión, en el prólogo de este extenso libro puede interpretarse como un “viaje al padre”⁶⁵⁵. Se ha abordado el enfoque subjetivo en esta investigación como elemento que distingue a la crónica de otros reportajes periodísticos de presunción objetiva, así que nos centraremos en los personajes, ya que sin ellos no habría voces, que son el entramado de este género.

En las primeras líneas del prólogo de *Los periodistas literarios* Norman Sims se refiere a los personajes que habitan este género. No son fuentes. Son criaturas que viven dentro de obras literarias. Nótese cómo también en esta presencia y abordaje se refiere a un “choque” entre dos universos, entre dos personas, en sintonía con el ensayo de Todorov.

A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas, pero sus sensaciones y monumentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas. La calidad literaria de estas obras proviene del choque de mundos, de una confrontación con los símbolos de otra cultura real. Las fuerzas esenciales del periodismo literario residen en la inmersión, la voz, la exactitud y el simbolismo⁶⁵⁶.

Albert Chillón destaca el “género pluriestilístico” que es la novela, un “macrogénero” capaz de absorber tantos otros, y en particular la novela realista, con su polifonismo, dialogismo y plurilingüismo sociales⁶⁵⁷, propiedades que

⁶⁵⁴ J. VILLORO, *La crónica, ornitorrinco de la prosa*, p. 578.

⁶⁵⁵ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 9.

⁶⁵⁶ N. SIMS, *Los periodistas literarios*, p. 4.

⁶⁵⁷ A. CHILLÓN, *Literatura y periodismo*, p. 84.

señalaba Mijail Bajtin, en un sentido amplio para el género, pero que definen a la perfección a la crónica.

Se debe también señalar que el cronista posee una mirada particular del mundo y lo hace desde una perspectiva concreta. A veces comienza a sumergirse en un mundo con una perspectiva en particular (con prejuicios, o con un horizonte concreto, en términos de Gadamer⁶⁵⁸) y otras veces adquiere una mientras va conociendo más la lógica de aquel universo, sus protagonistas y sus voces. El simbolismo es una visión muy concreta que transmite el cronista en el texto y que el lector reconstruye. Por ejemplo, en el perfil a Yiya Murano, una asesina serial argentina, quien envenenó a sus amigas luego de estafarlas, Leila Guerriero pone énfasis en la personalidad de una mujer manipuladora. No es fiscal, no indaga en los hechos por los que había estado presa durante tantos años, sino que retrata a una mujer de clase alta, caída en desgracia, en su vínculo posesivo y perverso con todo lo que la rodeaba:

Obviamente nunca iba a confesar que mató a una persona, pero había algo muy perverso en ella. El juego que había que hacer ahí era mostrar su perversión a través de otro tipo de cosas: el modo en el que se expresaba, el hecho de estar todo el tiempo cambiándose el nombre (esa cosa psicópata de no registrar a quien tenés en frente) o de decirle a su marido, refiriéndose a mí, "Ella es nuestra", como una especie de araña que va tejiendo cosas alrededor⁶⁵⁹.

Ahora bien, la crónica toma elementos de la novela, pero es necesario destacar también sus diferencias y es aquí en particular, donde juega un papel central la exactitud, como valor y como rasgo de identidad.

Las cosas que son vulgares y chillonas en la novela funcionan maravillosamente en el periodismo porque son ciertas. Por eso hay que tener cuidado de no compendiarlas, porque se trata del poder fundamental que uno tiene en sus manos. Hay que disponerlo y presentarlo. Hay en ello mucho de habilidad artística. Pero no se debe inventar⁶⁶⁰.

⁶⁵⁸ H.G. GADAMER, *Verdad y método*, pp. 337-338.

⁶⁵⁹ L. VENTURA, "Entrevista a Leila Guerriero", edición digital sin paginación.

⁶⁶⁰ N. SIMS, *Los periodistas literarios*, pp.3-4.

Con esta cita de John McPhee, cuya crónica sobre su viaje a Georgia acompañando a una excéntrica mujer que recogía animales muertos de la carretera, incluye en su antología, comienza Norman Sims su prólogo. Aquí aparece nuevamente la importancia de la exactitud (la había considerado, como aparece en una cita previa, “una fuerza esencial”), de la enumeración, de proveer cifras y coordenadas geográficas. Una crónica, como tantas joyas de la literatura realista, no podría utilizar, por ejemplo, un comienzo como el de Fiedor Dostoievski en *Crimen y castigo*: “Una tarde extremadamente calurosa de principios de julio, un joven salió un de la pequeña habitación amueblada que ocupaba en una enorme casa de cinco pisos situada en el *pereulok* S... y, lentamente, con aire indeciso, se dirigió al puente K..”⁶⁶¹. En la novela, salvo para los lectores fervientes que quieran recorrer, por ejemplo, el periplo de Raskolnikov, estas referencias serán interesantes, pero no son indispensables como sí ocurre en la crónica.

La exactitud es uno de los fines que debe perseguir el cronista –no así el novelista– en particular con los testimonios. Es cierto que hay edición en la producción escrita del texto que busca disminuir el caos de la oralidad y de la espontaneidad, pero aún así no se alteran los dichos de una persona. Su caudal léxico y cómo dice aquello que dice, habla de otras dimensiones más allá de lo que comunica.

⁶⁶¹ Fiedor DOSTOYEVSKI, *Crimen y castigo*, México D.F.: Edaf, 1985.

3. El reportaje

En el ensayo de Juan Villoro “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, que además de aparecer en la mencionada antología de Darío Jaramillo Agudelo, se publicó en la revista cultural *ADN* del diario argentino *La Nación*, fundada por Tomás Eloy Martínez, y en *Safari accidental*⁶⁶², el mexicano expresa:

La crónica es la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje. No es casual que un autor con un pie en la invención y otro en los datos insista en la obligación del novelista contemporáneo de aclarar cuánto cuestan las cosas en su tiempo⁶⁶³.

El reportaje es un terreno de certezas y de rigurosidad, a diferencia de la libertad que permite la ficción. La crónica debe construirse con datos, elementos “inmodificables”, señala el intelectual, es decir, que deben ser objetivamente comprobables. En este sentido, la crónica elude los adjetivos y en lugar de expresar, por ejemplo, que hubo una “gran tragedia” debe el cronista poder precisar la cantidad de muertos que ocurrieron en el hecho que describe. En el reportaje se excluye la opinión y se aspira a la objetividad. El precio de los objetos, como explica Villoro, o el peso de las cosas, es lo que no debe ocultarse ni evadirse en una crónica. Además, no se debe olvidar que el reportaje es el sitio de los diálogos, y por lo tanto, aquel recurso que permite el ingreso más audible de las voces en el texto.

Toda esta información se produce en el momento del reporte y se obtiene de testimonios o de otras fuentes de variada naturaleza (oficiales, centros de investigación, universidades, etc.). En “Un pueblo en el camino a la frontera”, el salvadoreño Óscar Martínez D’Aubuisson, uno de los fundadores del prestigioso medio *El Faro*, cuenta la odisea de quienes ingresan de modo ilegal en los Estados Unidos desde la frontera mexicana. La crónica busca, a partir de una historia pequeña, de un personaje anónimo para las grandes páginas de los libros

⁶⁶² Juan VILLORO, *Safari accidental*, México D.F.: Planeta, 2005.

⁶⁶³ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 578.

de Historia, describir este viaje y lo hace con una prosa de calidad que atrapa al lector, quien sigue de cerca cada paso que da el protagonista rumbo al norte. Sin embargo, cuela Martínez D'Aubuisson:

La Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales hizo un estudio entre mediados de 2005 y abril de este año. Entrevistaron a 2700 indocumentados cuando paraban en el albergue de la ciudad norteña de Saltillo.

Esos migrantes, mexicanos y centroamericanos, denunciaron en la encuesta 4062 violaciones⁶⁶⁴.

Martínez D'Aubuisson podría haber utilizado adjetivos, o bien explicado que los números de violaciones, de diversa índole, superaban a las personas que habían llegado a aquel sitio fronterizo en ese periodo, pero, en este caso, prefirió para mostrar una realidad y acudir a las cifras, amparado por una fuente no oficial, pero de credibilidad.

Para Bastenier⁶⁶⁵, el reportaje (él lo llama *crónica*) es la parte dura del periódico –la parte blanda, o zona fría, es la que pertenece a las noticias de temas cuya publicación no es urgente– y el momento en el que el periodista toma el “bolo” de información y lo digiere para comprender y hacer comprender a un tercero un hecho.

⁶⁶⁴ Óscar MARTÍNEZ D'AUBUISSON, “Un pueblo en el camino a la frontera”, en *Antología de la crónica latinoamericana*, Darío Jaramillo Agudelo ed., Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

⁶⁶⁵ M.A. BASTENIER, *El blanco móvil*, pp.79-81.

4. El cuento

Una crónica es un cuento que es verdad.
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ⁶⁶⁶

Con respecto al segundo género que interviene en la crónica, según la definición de Villoro, aparece el cuento que le aporta “el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica”⁶⁶⁷. La crónica posee un hilo argumental o, a menos, un hecho de la vida real que se puede reconstruir a partir de los testimonios de sus protagonistas con un principio, nudo y desenlace.

Las crónicas pueden ser narradas en presente, como es el caso de la crónica de D'Aubuisson, quien se subirá al tren que transporta inmigrantes ilegales e irá relatando esta odisea, es decir, el relato progresa a medida que él suma un nuevo kilómetro a su recorrido; *in medias res*, como es el caso de la crónica de Alma Guillermoprieto en El Playón, El Salvador, donde aparecían los cuerpos de civiles –antes y después de su crónica publicada en 1981 en *The Washington Post*– en el mar de lava; o en pretérito, es decir, alguien recuerda lo sucedido o acude al lugar donde ocurrieron los hechos, por ejemplo, Leila Guerriero ubica allí a su narrador de *Los suicidas del fin del mundo*, quien viaja a La Patagonia.

Mijail Bajtin clasifica en *Estética de la creación verbal*⁶⁶⁸ los tres componentes de un género discursivo: el tema, el estilo (recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua) y su composición. ¿Cuáles son estos tres componentes de la crónica en términos bajtinianos?

La crónica contiene un sentido, un motivo noticiable, es decir, un hecho que genera interés público. No se trata de contar la cotidianidad de un ser anónimo,

⁶⁶⁶ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 16.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 578.

⁶⁶⁸ Mijail BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, México D.F.: Siglo XXI Editores, 1982.

sino, a través de este relato, abordar una realidad más amplia. Y, a su vez, también en términos de Villoro, la crónica –como el cuento– posee un final que puede ser abierto, es decir con preguntas y dudas, o cerrado. En ambos casos debe permitir al lector interpretar por qué escogió el cronista cada elemento del texto para construirlo de aquel modo. Debe el lector obtener una lectura con un sentido de completitud, de coherencia. No es mera anécdota, sino una narración. Es precisamente Villoro un magistral cronista de los finales, quien escribe “Un artículo de fe”⁶⁶⁹, sobre su viaje a bordo de un precario avión junto con, entre otros, un tripulante que, por su aspecto, sospecha el cronista podría ser un narcotraficante. Esta crónica logra momentos de humor cuando empiezan a sucederse situaciones poco lógicas, a causa de equívocos, y que finalmente se explican y resuelven en una oración. Así, el lector comprende que el cronista había sido confundido con un sacerdote y de este modo enfatiza el narrador sobre los prejuicios cuando se observa a desconocidos.

⁶⁶⁹ Juan VILLORO, *¿Hay vida en la Tierra?*, Barcelona: Anagrama, 2012, p. 20.

a. La violencia como tema

¿De qué escribimos cuando escribimos crónicas?
Y la intención, insisto, puede ser esa sola:
contar bien una historia, cualquier historia.
MARTIN CAPARRÓS⁶⁷⁰

La crónica retrata el presente a través de una instantánea, como si sacara una fotografía a una sociedad y a un momento. Allí caben todo tipo de argumentos e historias y definir un tema específico de la misma resultaría imposible porque se dejarían de lado otros: ¿La injusticia? ¿La marginalidad? ¿El abuso de poder? Ana María Amar Sánchez, en *El relato de los hechos*⁶⁷¹, se refiere a la no ficción como un género político porque pone el acento en la denuncia, aunque no aparezca siquiera un político mencionado en la misma. Martín Caparrós también va a referirse a la crónica como un género político, como se verá más adelante en el capítulo dedicado a su literatura, pero este rasgo, antes que con una denuncia, está vinculado con una “idea de mundo” que busca transmitir la crónica.

Claro que hay excepciones, y una vasta cantidad de perfiles que también son piezas de periodismo literario, no integran este universo. La clave, para intentar acercarnos al tema, está en la voz, o, mejor dicho, en el origen, en el registro dialectal, en aquella persona/personaje que aparece en las crónicas.

En obras como las de Lewis o las de Miguel Barnet⁶⁷² el hablante es generalmente inferior al status y cultura tanto al autor como al primer grupo. El trabajo del autor consiste en “hacer real” algún problema de algún grupo que, en principio, se percibe como una masa indiferenciada tanto para el autor como para el lector, ambos pertenecen a esa parte de la sociedad que se piensa a sí misma como individualizada. Los textos confrontan la ideología del lector con las voces de los hablantes oprimidos y desafían las creencias de los lectores en la libertad e igualdad de oportunidades. El género es así intrínsecamente crítico, tiende a desmitificar las relaciones de poder en la sociedad y pide una postura más cuestionadora en el lector.

⁶⁷⁰ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, pp. 609-610.

⁶⁷¹ Ana María AMAR SÁNCHEZ, *El relato de los hechos*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992, p. 38.

⁶⁷² Se refiere a Oscar Lewis, autor de *Los hijos de Sánchez*, y a Miguel Barnet, autor de *Biografía de un cimarrón*.

En 2007 Pedro Mairal, Andrés Neuman y Gonzalo Garcés debatían en Colombia sobre la literatura latinoamericana y el tema que, coincidían, recorría esta expresión era la violencia⁶⁷³. Los padres de Neuman, quienes partieron al exilio en la década del setenta, padecieron una violencia diferente a la que se vive hoy en la democracia argentina, pero aún así, como tópico, esta tensión sigue presente en todos los países, producto de asimetrías sociales, el narcotráfico, el enquistado vicio de la corrupción y confrontaciones ideológicas.

Gonzalo Garcés:- Mi idea de la literatura de nuestra generación era como de algo más intimista. A mí me parece interesante descubrir en autores como el peruano Santiago Roncagliolo o la colombiana Pilar Quintana, esa cosa de jugarse por investigar en la realidad sobre hechos violentos, y de ahí sacar historias humanas que ponen a prueba los personajes que estás manejando.

Pedro Mairal:- Yo, al igual que Gonzalo, noté la violencia como un tema, pero además esa sensación latinoamericana de que todo se puede acabar en cualquier momento.

Pero hay que destacar que no es que la narrativa refleje la violencia; para Ariel Dorfman, la violencia está dentro de las letras. El crítico se refiere a la violencia como modo natural de sobrevivir y de defenderse en un continente. Distingue entre cuatro tipos de violencia: la vertical y social, una forma de liberación colectiva; la horizontal e individual, donde luchan entre sí seres que ocupan el mismo nivel de “desamparo y de alienación”; la violencia inespacial e interior, que irrumpe en la vida de los personajes y habitantes; y la narrativa, la violencia contra las formas establecidas, contra los modos tradicionales de ver⁶⁷⁴.

En *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* un grupo de académicos reflexiona sobre esta triste constante y, en particular María del

⁶⁷³“La violencia, una marca ineludible de la nueva literatura latinoamericana“, *Clarín*, Buenos Aires, 5 de agosto de 2007.

En: <https://www.clarin.com/sociedad/violencia-marca-ineludible-nueva-literatura-latinoamericana_0_HyiGMey0Fg.html> [Última consulta: 01/10/17]

⁶⁷⁴A. DORFMAN, *Imaginación y violencia en América*, pp. 9-41.

Pilar Vila se refiere a este contexto retratado desde la narrativa o desde lo que ella llama el “exceso verbal”⁶⁷⁵:

La mirada se desplaza hacia zonas que no están asociadas de modo directo con la problemática política pero que en cambio representan las crisis, consecuencias de las guerras, las dictaduras y las políticas económicas. Son aspectos que dañaron la sociedad pero también la nación, el territorio, la identidad. Frente a esta fragmentación, el exceso verbal es el camino elegido para representar historias cuyo punto en común es la violencia cotidiana. Por lo tanto, las cuestiones asociadas con el exilio, la identidad o el compromiso político toman un giro que se direcciona a focalizar la violencia en un territorio que busca un modo de marcar – como dice R. Piglia (1993)– en el cuerpo y en el lenguaje, la pérdida de los sueños, el abandono de los proyectos sociales y un nivel de violencia que no decae⁶⁷⁶.

Toda generalización conduce a errores y resulta peligroso en un trabajo sobre literatura trazar puntos históricos en común en un territorio tan extenso, con tantos países y tantos gobiernos, ya que se ingresaría en una espiral de debate. Sí se puede hablar de líneas similares y movimientos políticos y sociales casi simultáneos en el continente, donde la violencia es uno de los elementos que ha estado presente en América Latina, con sus múltiples máscaras y armas.

Uno de los estudios más recientes sobre la violencia es el que realizó el psicólogo Steven Pinker. En *Los ángeles que llevamos dentro* traza un estudio sobre la evolución de la violencia. Para el catedrático de la Universidad de Harvard, la época actual es menos violenta en comparación con eras, siglos y décadas anteriores. Para arribar a esta afirmación aporta datos estadísticos exhaustivos mientras recorre diferentes momentos y sociedades.

En la actualidad, a la gente le parece que el mundo es un lugar excepcionalmente peligroso. Resulta difícil seguir las noticias sin un creciente temor a que aparezcan atentados terroristas, a un choque de civilizaciones o al uso de armas de destrucción masiva. Sin embargo, tendemos a olvidar los peligros que llenaban las

⁶⁷⁵ María del Pilar VILA, “Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana”, en *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Teresa Basile coord., La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015, p. 131.

noticias hace unas décadas, y parecemos indiferentes ante el hecho de que muchos de ellos hayan quedado en nada⁶⁷⁷.

Pinker se opone a intelectuales pacifistas porque indica que la violencia está dentro de la naturaleza humana. Hay sociedades donde la violencia ha disminuido notablemente en comparación a épocas pasadas, mientras en otras opera con crueldad en un sector de la actividad humana: el privado. Por ejemplo, como la que explora el escritor japonés Haruki Murakami en *Underground*, en los vínculos de la sociedad japonesa contemporánea, en la oficina, en las universidades y dentro de las propias familias. El catedrático canadiense no indaga en particular sobre la violencia en América Latina, pero para continuar, en cierto modo, con su abordaje –nuevamente, se recalca que esta investigación no busca trazar un estudio evolutivo sobre el tema, para luego realizar una comparación, sino hablar del tema como una constante– hay que destacar un último estudio sobre el tema, auspiciado por el Banco Mundial. Pinker habla de la disminución de la violencia a nivel global y no a nivel particular, es decir, que si bien hay zonas donde crece la violencia o se mantiene constante, proporcionalmente, en la mayoría de zonas y países, en comparación a otros momentos históricos, ha mermado. El estudio más reciente y completo sobre el tema, “Fin a la violencia en América Latina: una mirada a la prevención desde la infancia a la edad adulta”, editado por Laura Chioda, acopia una multitud de datos que distan de ser una opinión. En este estudio se proveen datos sobre el clima social de la región, cuya economía mostró síntomas de mejoría en la primera década del siglo XXI, pero aún así mantiene sus índices de violencia:

A pesar de todos estos avances, la región mantuvo la indeseable distinción de ser la más violenta del mundo, con 23,9 homicidios por cada 100.000 habitantes. La tasa de homicidios de hecho se aceleró durante la segunda mitad de la década. El problema sigue siendo abrumador y obstinadamente persistente.

Cada 15 minutos, al menos cuatro personas son víctimas de homicidio en América Latina y el Caribe. En 2013, de las 50 ciudades más violentas del mundo,

⁶⁷⁷ Steven PINKER, *Los ángeles que llevamos dentro*, Madrid: Paidós, 2012, p. 62.

42 se encontraban en la región. Entre 2005 y 2012 la tasa de crecimiento anual de los homicidios fue tres veces más elevada que la de crecimiento poblacional⁶⁷⁸.

La violencia entonces, como señala el estudio, no evidencia un vínculo directo entre el desarrollo económico de un país con un mayor índice de seguridad y orden social. Las tasas de criminalidad pueden incluso crecer a medida que un país logra sobreponerse a una crisis económica.

La relación entre criminalidad y desarrollo es significativamente no lineal: el crimen puede aumentar a medida que el ingreso aumenta. De hecho, la relación entre homicidios y PIB per cápita entre países se aproxima bastante a una U invertida; las tasas de homicidio primero aumentan a medida que crece el ingreso per cápita, y luego caen en niveles elevados de ingreso per cápita. Empíricamente, se observa un bajo nivel de violencia tanto a un nivel bajo como alto de desarrollo económico⁶⁷⁹.

No solo la violencia es criminal, sino que también está presente en la política y en sus gobiernos corruptos, en las crisis económicas y en la marginalidad a la que se somete a muchos de sus habitantes, a los reclamos estudiantiles y sindicales, y también en el discurso cotidiano y popular.

Como eco y parte de esta atmósfera, la violencia se encuentra también en la narrativa, tanto en la ficción como en la crónica. Por ejemplo, Alma Guillermoprieto escribe en el prólogo de su antología de crónicas llamada *Desde el país de nunca jamás*:

Salí de El Salvador marcada por la necesidad de entender la violencia –y la indiferencia ciudadana ante ella– que parecía ser nuestro sino como latinoamericanos. Es uno de los temas constantes de este libro, y el que predomina en la primera parte⁶⁸⁰.

La violencia como tema en América Latina no pierde vigencia ni se erosiona. La Biblioteca Nacional Argentina, dirigida por Alberto Manguel, cuenta

⁶⁷⁸ Laura CHIODA, “Fin a la violencia en América Latina: una mirada a la prevención desde la infancia a la edad adulta”, en *Foro para el Desarrollo de América Latina*, Washington: Publishing and Knowledge Division, 2016, p. XIII.

En: <<https://openknowledge.worldbank.org/bitstream/handle/10986/25920/210664ovSP.pdf>>.

[Última consulta: 01/10/2017]

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁸⁰ Alma GUILLERMOPRIETO, *Desde el país de nunca jamás*, Barcelona: Random House, 2011, p. 12.

con una revista, *La biblioteca*, que edita el intelectual. En mayo de 2016 el tema de la publicación fue precisamente la violencia. Manguel, en el prólogo de este número, no se refiere en particular a América Latina, pero sí a la violencia en general y acude a una idea de Hannah Arendt y la aplica a un líder indiscutido de la paz: “Frente a una sociedad intrínsecamente injusta, Mandela había recurrido a la violencia como la única solución que, según él, le quedaba”⁶⁸¹. Es decir, la violencia es parte de una espiral y genera, en aquellos que la padecen, rabia y otras acciones que se desencadenan a partir de la misma.

La rabia solo brota allí donde existen razones para sospechar que podrían modificarse esas condiciones y no se modifican. Sólo reaccionamos con rabia cuando es ofendido nuestro sentido de la justicia y esa reacción no refleja necesariamente en absoluto ofensa personal, tal como se advierte en toda la historia de las revoluciones, a las que recurrir a la violencia cuando uno se enfrenta con hechos o condiciones vergonzosos, resulta enormemente tentador por la inmediatez y celeridad inherentes a aquélla⁶⁸².

Hannah Arendt comienza su ensayo *Sobre la violencia* con un análisis del estado político del mundo a fines de la década del sesenta, momento en el que publica el libro, y donde toma como escenario lo ocurrido en el plano internacional en la Segunda Guerra Mundial y las manifestaciones estudiantiles de la época⁶⁸³. Lo que ocurrió y ocurre en América Latina en su último siglo es diferente, puesto que la violencia se ejerce dentro del mismo Estado.

Se refería la filósofa alemana a las nuevas herramientas que habían surgido a causa de la “revolución tecnológica”⁶⁸⁴ y que había permitido ejercer la violencia a gran escala internacional. Como Pinker, Arendt se centra en el comportamiento humano, aunque en lugar de acudir a la psicología, ahonda en la filosofía, en la

⁶⁸¹ Alberto MANGUEL, “La violencia”, *La biblioteca* (Cuarta época), en *Revista de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno*, Buenos Aires: edición digital, mayo de 2017, p. 3.

En: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/biblioteca/la-biblioteca-cuarta-epoca?utm_content=buffer3124f&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁶⁸² Hannah ARENDT, *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza, 2012, p. 85.

⁶⁸³ Arendt estudia con mayor detalle el Holocausto en *Eichmann en Jerusalem* donde desarrolla el concepto de la “banalidad del mal”.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 10.

esencia humana, en la obediencia y el poder⁶⁸⁵ y, a su vez, distingue el terror de la violencia:

El terror no es lo mismo que la violencia; es más bien, la forma de Gobierno que llega a existir cuando la violencia, tras haber destruido todo poder, no abdica sino que, por el contrario, sigue ejerciendo un completo control. Se ha advertido a menudo que la eficacia del terror depende casi enteramente del grado de atomización social⁶⁸⁶.

El terror puede encontrarse, según esta distinción, y, en el contexto de la historia reciente de América Latina, en las últimas dictaduras militares que se extendieron en las décadas del setenta y ochenta y donde ocurrieron genocidios.

Existe otro tipo de escenario en el continente, que es diferente al terror y es el de la violencia con sus múltiples rostros y actores. Arendt señala que la violencia no es un rasgo bestial o irracional⁶⁸⁷, sino un mecanismo que emerge cuando el poder auténtico pelagra, un medio que se orienta hacia un fin. Así como lo señalaba Manguel con el ejemplo de Mandela, la violencia es un instrumento que emerge ante la falta de eficacia de un gobierno para lograr la justicia, la seguridad, el equilibrio y velar por las necesidades básicas de los habitantes. Y esta violencia ocurre tanto en los distintos eslabones políticos de poder como en los habitantes, quienes encuentran en este instrumento y acción un modo de expresar la rabia y de reclamar sus derechos: “La violencia no promueve causas, la historia ni la revolución, ni el progreso ni la reacción; pero puede servir para dramatizar agravios y llevarlos a la atención pública”⁶⁸⁸, señala Arendt.

Es entonces la violencia para Arendt un modo de llamar la atención de los individuos –no seres anónimos en las masas– para que sus casos y reclamos sean vistos y escuchados lejos de un ámbito específico. Este argumento puede ser discutido con otro quizá tan sólido que asegura que la violencia se alimenta de sí misma y que una vez iniciada la espiral es imposible detenerla. La violencia es

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 75-76.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 84.

⁶⁸⁸ H. ARENDT, *Sobre la violencia*, p. 107.

parte de la naturaleza humana, y, por lo tanto, imposible de erradicar, pero deben existir modos y vehículos alternativos a ella, para, utilizando la idea de Arendt, llamar la atención del poder. El informe de Laura Chioda precisa que la violencia no es inversamente proporcional al desarrollo económico. Entonces, ¿de qué modo combatirla? Manguel busca una alternativa a este problema en el prólogo de la edición sobre la violencia:

Baricco sugiere que, para sobreponernos a ella, debemos encontrar algo, quizás un amor más fuerte, menos suicida. Cuando nuestra especie empezó su evolución hacia el *homo sapiens*, desarrolló el poder de la imaginación para permitarnos tener una experiencia del mundo sin necesidad de recorrerlo materialmente, traduciendo en imágenes y palabras nuestros temores y nuestros deseos, permitiéndonos el diálogo con el otro, para conocerlo y entenderlo, y para dejar de verlo como el necesario enemigo.

Es aquí donde aparece un escenario alternativo –la palabra, el diálogo y la literatura– en una gradación ascendente de un menor a un mayor grado de elaboración en su vínculo con la violencia. Considérese el origen etimológico de “expresión”, como liberar aquello que se encuentra preso –*ex*, desde el interior hacia afuera, *pressus*, ejercer presión– para encontrar aquí no quizá un antídoto inmediato, pero sí un calmante, y quizá un remedio que tendrá en un largo plazo, una cura. Y es aquí donde la crónica presta, con su capacidad de sumergirse en mundos, la posibilidad de narrar casos y experiencias humanas. Esta es su gran fortaleza: la de clamar justicia al poder y lograr construir la empatía hacia aquellas personas olvidadas o en silencio, pero llenas de rabia. Son los propios cronistas los que admiten que la violencia es el tema más dominante del género. Así lo explica Leila Guerriero:

Quizás esa misma sobreabundancia de conflicto incida en la que muchos señalan como una de las mayores falencias del periodismo narrativo latinoamericano: su habilidad para abordar temas relacionados con la violencia y lo *freak* que contrasta con su casi absoluta indiferencia por temas relacionados con el poder o cualquier forma de felicidad⁶⁸⁹.

⁶⁸⁹ Leila GUERRIERO, “La verdad y el estilo”, *El País*, 18 de febrero de 2012. En: <https://elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

En los autores en los que se centra esta investigación el tema es el mismo: la violencia. Y si no lo es de modo específico, sí construye la atmósfera de la narración con diferentes rostros. Hay con este abordaje un compromiso político y social que no equivale a un compromiso a favor de un determinado partido político. La crónica posee una virtud que es la de recoger testimonios en un momento específico. Claro, también esta tarea la puede hacer la novela, sin embargo, la no ficción procura evitar todo tipo de edición y de expresar con la mayor exactitud las causas de un hecho aberrante. Son estas plumas y cronistas letrados o cultos quienes registran fenómenos del lenguaje –en su afán por retratar una realidad tal cual es– y quienes lo documentan, dándole así un valor a la palabra.

El periodismo busca verdad y un cotejo con la misma que se encuentra fuera del texto, apunta Mario Vargas Llosa en *Conversaciones en Princeton*, y hace eco entonces del escenario obligado donde debe enmarcarse, para ser fiel a la realidad. Aparece así la violencia: “En ese sentido la experiencia del periodismo fue muy instructiva: me enseñó mucho sobre la realidad de un país que era más complejo, mucho más enconado, mucho más violento que aquel en el que yo había vivido hasta entonces⁶⁹⁰.”

⁶⁹⁰ M. VARGAS LLOSA, *Conversaciones en Princeton*, p. 47.

b. La poetización de lo real

Entre la poesía y la crónica –bien lo sabían José Martí y Rubén Darío– hay más de un punto de contacto. ¿Cuál es el vínculo entre ambas? Las dos utilizan la primera persona, un yo lírico y un narrador, respectivamente, que las aúne en el afán por expresar una realidad o una situación con todos los recursos posibles que provee el lenguaje. Y de modo intuitivo, antes que académico, con este paralelo también se podría resolver el debate de la subjetividad: si la crónica jamás oculta la utilización de esta persona de la narración, ¿por qué se le exige que sea objetiva, mientras que a la poesía, con el mismo recurso, se la alaba por el mismo motivo?

Rotker se refiere a la “poetización de lo real”, textos donde el lenguaje no cumple una mera función referencial, no solo designa, como ocurre con el resto de los subgéneros del periodismo (nota, breve, nota de servicios, etc.). El estilo de los modernistas se plasma en las crónicas y esta exploración de la belleza y de lo original; además, se comienzan a abordar nuevos temas.

El nuevo modo de decir no era sólo un problema de estilo. La crónica habría de aportar no sólo una práctica de escritura a los modernistas, sino una conciencia concreta de su instrumento y nuevas formas de percepción. Porque terminó cambiando incluso la concepción de los temas poetizables: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía, pasado a través “del alma” del poeta⁶⁹¹.

La crónica utiliza un vasto repertorio de recursos retóricos, textuales y léxicos para contar lo real. Rotker menciona tres: la ficcionalización, la analogía y el simbolismo⁶⁹². Estos recursos son más cercanos a la poesía (curiosamente un género que Villoro no incorpora a su citada definición de la crónica). “No interesa tanto definir la expresión «prosa poética» oponiendo prosa y poesía, sino rescatar el hecho de que las crónicas también son discurso poético, ya que al leerlas

⁶⁹¹ S. ROTKER, *La invención*, p. 118.

⁶⁹² *Ibidem*, p. 173.

aparece en primer plano la relación entre la denominación y el contexto”⁶⁹³, destaca Rotker, quien además provee ejemplos de crónicas de Martí y Darío, y asegura que si se cambiara la distribución gráfica de la prosa de aquellas crónicas podrían leerse como poemas. He aquí, en este hecho, en el estilo y en la escritura, un argumento central que explica por qué se considera arte a la crónica, por qué es literatura y no un mero acto de tomar nota de la realidad, por qué un cronista es, en términos de Roland Barthes, un escritor y no un escribiente⁶⁹⁴. Con el concepto de “poetización de lo real”, responde con un sólido argumento a la investigadora:

¿Qué es lo que hace que esos textos informativos, noticiosos, sean “obras de arte”? Lo que los distingue y constituye proviene de la voluntad de escritura, del cómo se ha verbalizado su discurso, del cómo prevalece el aire verbal en la transmisión de un mensaje referencial⁶⁹⁵.

Martín Caparrós equipara el poseer una forma única de hacer, es decir, el escribir, con tener un estilo⁶⁹⁶. La importancia de tener un estilo, una personalidad definida, es clave para un cronista. Cada uno tiene un registro, vicios y destrezas con la expresión, pero sí se pueden encontrar algunos rasgos que aúnen a quienes escriben este género en el siglo XXI. El primero de ellos es el que señala Caparrós, quien sostiene que no existe diferencia alguna entre el estilo de un cuento y de *lacrónica*⁶⁹⁷. La diferencia está en el proceso previo que existe para escribir aquella prosa que podría ser interpretada por un lector desprevenido como una ficción, pero que no lo es. El segundo de estos rasgos, y quizá el más elogiado por estos autores de prosa, porque la crónica no está escrita en verso, es la importancia que tiene la poesía para su escritura. Cuando Gabriel García Márquez recibe el premio Nobel por su obra como narrador y cronista se refirió a un género que nunca había explorado, al menos en apariencia, pero que sí había tenido presente:

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 132.

⁶⁹⁴ R. BARTHES, pp. 33-35.

⁶⁹⁵ S. ROTKER, *La invención*, p. 133.

⁶⁹⁶ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 17.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 51.

El premio que acabo de recibir lo entiendo, con toda humildad, como la consoladora revelación de que mi intento no ha sido en vano. Es por eso que invito a todos ustedes a brindar por lo que un gran poeta de nuestras Américas, Luis Cardoza y Aragón, ha definido como la única prueba concreta de la existencia del hombre: la poesía⁶⁹⁸.

En *Ficción y dicción*⁶⁹⁹, de Gérard Genette, el estructuralista propone, frente a la tríada aristotélica, la alternativa de una clasificación bipolar de los géneros: por un lado, la ficción (épico y dramático) y, por el otro, la dicción (la poesía). En este caso, Genette distingue los dos grandes géneros por su carácter ficticio/no ficticio, cuya huella profunda es la de un narrador en primera persona. El carácter no ficcional de la crónica la acerca a la poesía, así como también el hecho de que esté escrita en primera persona.

Dice Darío Jaramillo Agudelo que a la definición de Juan Villoro, al ornitorrinco, le faltó incluir a la poesía⁷⁰⁰. La poesía está presente de modo más o menos explícito en las crónicas. Solo por proveer algunos ejemplos, está en “El testamento del viejo Mile”, los versos del músico de vallenato que retrata Alberto Salcedo Ramos⁷⁰¹, aparece también de modo explícito en la impresión que le ocasiona su viaje a la provincia de Tucumán a Martín Caparrós en *El Interior*⁷⁰², y se encuentra omnipresente en el estilo de Leila Guerriero, quien escribe “Poesía no”⁷⁰³, un artículo donde expresa el vínculo tan estrecho que mantiene con este género y que además admite en la entrevista que le realiza Juan Cruz Ruiz que para sus crónicas, muchas veces, utiliza un abordaje propio de la poesía:

Sí, a veces cuento sílabas cuando escribo. Puedo estar una hora con un párrafo porque siento que el párrafo tiene que terminar en una palabra esdrújula, grave o aguda y hasta que no la encuentro no paro. De pronto esa palabra esdrújula que

⁶⁹⁸ G. GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, pp. 44-45.

⁶⁹⁹ Gérard GENETTE, *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1991.

⁷⁰⁰ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 15.

⁷⁰¹ Alberto SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, pp. 72-73.

⁷⁰² M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 365.

⁷⁰³ Leila GUERRIERO, “Poesía no”, *El País*, 27 de junio de 2016. [Última consulta: 01/10/2017]

En: <https://elpais.com/elpais/2016/07/25/opinion/1469456225_293982.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

encuentro hace cacofonía con otra y hay que cambiarla; esa me obliga a modificar una coma y a modificar el verbo o la puntuación⁷⁰⁴.

Existe, en definitiva, un interés por el lenguaje, un cuidado estético, y no solo una necesidad y objetivo de transmitir una realidad. Dice como observador y editor Juan Cruz Ruiz sobre los cronistas⁷⁰⁵:

Creo que funciona en todos ellos no sólo la aspiración literaria, sino también el aprendizaje literario; nada hay mejor que la poesía para escribir buen periodismo, y todos ellos tienen ese poder para hacer que el dato sobre la realidad nunca salga a la plaza desnudo, sino arropado por la vigilancia saludable de la intención que marca la buena escritura. La crónica utiliza los recursos de la literatura para contar la realidad, la cotidianidad.

La poesía, con su musicalidad, con el interés por dar con la palabra exacta alimenta a estos cronistas. Juan Villoro recibió en junio de 2016 el Premio Hispanoamericano de Poesía Ramón López Velarde y cuando agradeció su premio, pronunció: “La prosa de Rulfo es de lo mejor de la poesía mexicana”⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴ J.C. RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 38.

⁷⁰⁵ D. GIGENA, “Hay una lección”, edición digital sin paginación.

⁷⁰⁶ S/A, “La prosa de Rulfo es de lo mejor de la poesía mexicana”, entrevista a Juan Villoro, EFE, México, 23 de junio de 2016.

En: <<http://www.efe.com/efe/america/mexico/la-prosa-de-rulfo-es-lo-mejor-poesia-mexicana-asegura-juan-villoro/50000545-2965164>> [Última consulta: 01/10/2017]

c. Una estructura cíclica

Ahora bien, ¿cuál es la estructura de la crónica? Como género cuyos límites aún explora no existe un esqueleto único y acabado, perfecto, como tampoco existe una extensión o métrica que lo delimite. Sí debe, aunque deje preguntas sin responder, existir una idea de texto cerrado, cíclico, que no significa que el cronista ingrese con sus opiniones a completar esos vacíos, pero que sí guíe el texto de modo tal que el lector pueda completarlo. Según Juan Cruz Ruiz⁷⁰⁷ la crónica debe contener estos elementos:

Cruz planteó que la crónica tiene, o debe tener, la forma de un tronco. En ese cuerpo, la entradilla –que es la copa del tronco–, barrunta lo que será el texto, y el cierre –que se desprende hasta las raíces– cumple con la promesa de las primeras palabras y regresa al eje temático de ese inicio. Si el texto no logra crear esa noción cíclica en la lectura, Cruz aseguró que “pierde sentido y valor”.

Toda crónica posee un primer párrafo contundente que atrae al lector, que lo conduce a ese universo lejano. La información se irá dosificando en el texto. Habrá párrafos con información dura, índices, datos numéricos o históricos, comparaciones sobre el contexto o dimensión de algún hecho. La información es crucial y evidencia un trabajo previo de investigación y documentación. Es decir, debe reflejar el resultado del *reporteo*. La información es un elemento constitutivo de la crónica, pero deberá primar un relato. Esta narración no tiene una estructura definida. La libertad de la crónica es también la libertad de la novela. Hay cronistas que prefieren que se introduzca alguna pregunta, como si de una entrevista se tratase, y otros que se esconden, que busquen borrar esas huellas, aunque su voz, y en particular su mirada, siga allí presente.

La composición de una crónica no es solo edición que persigue la corrección gramatical. Busca diversas voces y las organiza en pos del foco o hilo argumental que busca construir. Por ejemplo, en *Los suicidas del fin del mundo*,

⁷⁰⁷ D. GIGENA, “Hay una lección”, edición digital sin paginación.

Leila Guerriero duda de una historia que le cuenta una madama, quien le asegura que tuvo un pasado exitoso como locutora. La cronista busca esa información luego de la entrevista y la aporta al texto. En ningún momento opina que aquel personaje sea mentiroso, pero sí acude a otras fuentes para cerciorarse de que aquella información sea así y, como no encuentra aquel pasado de gloria, incorpora esta observación a la crónica. Cita Norman Sims a John McPhee:

La estructura es la yuxtaposición de las partes, la manera en que dos partes de un escrito, por el simple hecho de ponerlas una junto a la otra, pueden comentarse mutuamente sin que se diga una sola palabra. Es mucho lo que se puede decir por la forma como está ensamblado el escrito, es algo que puede estar en su estructura sin que el autor tenga que explicarlo⁷⁰⁸.

Jorge Carrión⁷⁰⁹, uno de los principales estudiosos de la no ficción en España, explica el rol que lleva a cabo el periodista para poder dar una forma a esa masa de información y datos que aparece luego en la crónica⁷¹⁰:

Porque una crónica (un documental) debe ser mejor que la realidad. Su orden o su aparente caos, su estructura, su técnica, sus citas, la presencia del autor tienen que comunicar el sosiego que la realidad no sabe transmitir: lo he entendido por ti, lector, que ahora, a tu vez, lo entiendes. Te paso el testigo. Podemos seguir viviendo. Me imagino a los cronistas como a seres dotados de una antena integrada y con sistema de emisión de datos: humanos capaces de sintonizar con la música de su presente, leerla y transcribirla para que también los demás la podamos leer. Y reescribir. Crearla para que la podamos recrear.

Hay diarios o revistas que tienen dentro de su manual de estilo algunas indicaciones sobre la estructura que deben tener las crónicas que allí se publican. Herrsher⁷¹¹ se refiere a la estructura básica de las *feature stories* que posee el *Wall Street Journal*: un primer párrafo donde aparece un personaje, un segundo párrafo donde aparece una cita de aquel personaje, y un tercer párrafo donde aparece el *nutgraph*, aquello que argumenta por qué es relevante aquella historia en términos periodísticos. De todos modos, no existen fórmulas preestablecidas y cada crónica cuenta con un diverso caudal de información y de personajes. Es allí donde entra en juego la creatividad y el arte del cronista.

⁷⁰⁸ N. SIMS, *Los periodistas literarios*, p. 13.

⁷⁰⁹ J. CARRIÓN, "Mejor que real", p. 15.

⁷¹⁰ *Ibidem*, pp. 15-16.

⁷¹¹ R. HERRSHER, *Periodismo narrativo*, pp. 112-113.

La estructura varía según el estilo del cronista, pero hay un punto en común que es la combinación de una historia principal con la incursión de diferentes voces o testigos que colaboran a la construcción de aquel relato principal. Es decir, existe un orden, un plano donde las distintas voces proveen su perspectiva de los hechos o cuentan su historia. Escribir una crónica implica, como si un cuadro cubista se pintase, escuchar las distintas versiones de un mismo hecho.

5. De la entrevista

Miguel Ángel Bastenier considera que la entrevista, uno de los subgéneros del periodismo, es una crónica que se le realiza a una sola persona⁷¹². Es decir, una crónica contiene muchas entrevistas, muchos actos de comunicación donde una persona pregunta o escucha, mientras que la otra responde o cuenta algo. La entrevista es para Bastenier uno de los subgéneros del periodismo y además distingue tres tipos: la pregunta-respuesta, la que se denomina romanceada (también se llama glosada en la jerga periodística) y la temática. Alberto Salcedo Ramos, por ejemplo, es capaz de utilizar los dos primeros recursos en una misma crónica.

—¿Por qué la dibujaron como una india?

—¡Nosotros somos indios!

Luego cuenta cómo surgió el nombre de su empresa⁷¹³.

Con respecto a la tercera clase de entrevistas, la temática casi no se encuentra en el periodismo actual y es, en cierto modo, una anti-crónica, puesto que carece de narración luego del primer párrafo donde explica quién es el personaje que hablará o cuál es el motivo por el cual se lo está entrevistando. Es una colección de declaraciones donde se elimina un ingrediente interesante de todo diálogo, que son las preguntas o los comentarios que realiza un interlocutor. Este fue el pedido de mis editores cuando entrevisté a Leila Guerriero para el diario *La Nación*⁷¹⁴.

Es la entrevista, paradójicamente, para Miguel Ángel Bastenier⁷¹⁵, aunque se puede constatar de modo objetivo —con una grabación—, una ficción. Existe

⁷¹² Miguel Ángel BASTENIER, *Los géneros, otra vez (I)*, *El País*, 23 de octubre de 2015.
En: <https://elpais.com/internacional/2015/10/23/actualidad/1445634925_096235.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁷¹³ A. SALCEDO RAMOS, *Crónica*, p. 152.

⁷¹⁴ L. VENTURA, “Entrevista a Leila Guerriero”, edición digital sin paginación.

⁷¹⁵ Miguel Ángel BASTENIER, *La entrevista como reportaje (I)*, *El País*, 19 de diciembre de 2014.
En: <https://elpais.com/cultura/2014/12/19/actualidad/1419018971_886196.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

siempre una tarea de edición que realiza el cronista para que el caos de la oralidad se reduzca y aparezca un texto con coherencia.

En la crónica hay entrevistas que incluso no se publican, que no aparecen de modo textual, sino que son fuentes que se realizan para constatar la verdad de un hecho o para colaborar con la descripción y comprensión de un personaje. Cuenta Josefina Licitra a Juan Cruz Ruiz que para su crónica *Los imprudentes*, sobre adolescentes homosexuales en la Argentina, incluye un diálogo entre un joven y su psiquiatra. Si bien ella no estuvo allí, durante la sesión, se reunió con el adolescente y también con el profesional para construir lo allí ocurrido⁷¹⁶.

La entrevista es un acto de comunicación. “Una conversación que quiera llegar a explicar una cosa tiene que empezar por quebrantar esta cosa a través de una pregunta”, escribe Gadamer⁷¹⁷. Preguntar en busca de una respuesta es la esencia del conocimiento, un pacto donde aquel que responde se supone dice la verdad. Preguntar, explica Gadamer, significa “abrir”.

Antes de explorar al teatro como género que integra a la crónica, hay que destacar que la entrevista, en cierto modo, es también una puesta en escena.

⁷¹⁶ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 167.

⁷¹⁷ H.G. GADAMER, *Verdad y método*, p. 440.

6. Del teatro contemporáneo

Alma Guillermoprieto explica que, antes de comenzar a escribir, durante el momento del reporteo construye en su cabeza una especie de “teatro”. La cronista, quien fuera bailarina en su juventud, explica con una metáfora de la danza su tarea. Así como los coreógrafos eligen dentro del cuerpo de baile quiénes serán los bailarines principales de una pieza que está por montar en un escenario, ella, como cronista, destaca luego de una semana de reporteo, quiénes serán las voces principales que participarán de ese entramado⁷¹⁸.

Albert Chillón⁷¹⁹ se refiere a los elementos dramáticos que existen en el periodismo literario o en la novela de no ficción, es decir, a la presencia del teatro en ellos. El profesor catalán señala tres libros de este género, *A sangre fría*, de Truman Capote, *La canción del verdugo*, de Norman Mailer, y *Honrarás a tu padre*, de Guy Talese. En estas tres obras, donde el crimen es protagonista, se observa la presencia de elementos del género dramático mientras que se dejan de lado algunos vicios del mal periodismo, que trata estos temas de modo sensacionalista y estereotipado. Chillón explica que Capote aborda el relato de un asesinato múltiple con muchos préstamos del drama, de naturaleza teatral, cuya expresión está basada en una visión antropocéntrica:

Los dramaturgos, en la medida en que Occidente va entrando en la modernidad, entendida la modernidad en un sentido amplio, desde el siglo XVI, sobre todo, empiezan a concebir historias muy distintas en las que los personajes son dibujados en términos ya no arquetípicos, sino típicos. El personaje deja de ser un héroe maravilloso, extraordinario, un héroe cuya talla o estatura nos desborda, nos supera y nos genera admiración, incluso fascinación. Aparece un nuevo tipo de representación

⁷¹⁸ Alma GUILLERMOPRIETO, “Telling the Story, Telling the Truth”, en *Telling True Stories, a non fiction writer's guide from the Nieman Foundation*, Mark Kramer y Wendy Call (ed.), Nueva York: Harvard, 2007, pp. 154-158.

⁷¹⁹ Lluís Albert CHILLÓN, *El drama como género clave del periodismo literario*, en IV Jornadas de Periodismo y Literatura, Facultad de Comunicación de la Universidad San Jorge, documento audiovisual, Zaragoza, 26 de mayo de 2011 (en adelante, *El drama*). En: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSsy1EMUMfY>> [Última consulta: 01/10/2017]

de la realidad, con Shakespeare a la cabeza en la que se presta atención a lo cotidiano, que había sido despreciado por la tragedia y la epopeya, es decir a la vida diaria de las personas de carne y hueso, independientemente de su status social.

Uno de los narradores que, de modo explícito apela en sus relatos de no ficción al teatro y a los elementos de la dramaturgia es Truman Capote, quien, paradójicamente, nunca escribió teatro, aunque sí participó de algunos guiones de cine. En *Ataúdes tallados a mano (Relato real de un crimen americano)*, publicada en 1980, una *nouvelle* incluida dentro de *Música para camaleones*, existen extensos párrafos donde los hechos se reconstruyen a modo de diálogo entre el detective que investiga los crímenes perpetrados por el asesino serial y el cronista, un personaje llamado Truman Capote, cuyas iniciales adopta para cada incursión del diálogo.

TC: Lo sorprendente es que nadie parece saber nada acerca de este caso. Casi no ha tenido publicidad.

JAKE: Hay razones.

TC: Nunca he logrado ordenarlo en una secuencia. Es como un rompecabezas al que le faltan las piezas.

JAKE: ¿Dónde empezamos?

TC: Desde el comienzo.

JAKE: Vaya al escritorio. Abra el cajón de abajo. ¿Ve esa cajita de cartón? Mire lo que hay adentro⁷²⁰.

En esta novela de no ficción, según Capote su obra más perfecta y acabada, las didascalias, generalmente entre paréntesis, permiten al narrador expresar las acciones que ocurren en torno al diálogo.

JAKE: Sí y no. Pero luego volveremos a eso.

(Jake metió las fotos en un sobre manila. Chupó su pipa y se pasó los dedos por el pelo enmarañado. Guardó silencio, pues sentí que lo embargaba la tristeza. Finalmente le pregunté si estaba cansado, si prefería que me fuera. Dijo que no, que recién eran las nueve, y que nunca se acostaba antes de la medianoche.)

TC: ¿Está solo aquí, ahora?⁷²¹

Incluido también en *Música para camaleones*, dentro de “Conversaciones y retratos”, Capote sigue de cerca a Mary Sánchez, una empleada doméstica en

⁷²⁰ Truman CAPOTE, *Música para camaleones*, p. 43.

⁷²¹ *Ibidem*, p. 48.

Nueva York, Capote elige contar de modo teatral, desde la primera línea del relato el trabajo de esta mujer y en lugar de comenzar la narración de modo tradicional y propio a las narraciones, utiliza el concepto de “escenario”.

Escenario: Una lluviosa mañana de abril de 1979. Camino por la Segunda Avenida de la ciudad de Nueva York, cargado con un capacho de hule para la compra lleno de artículos de limpieza que pertenecen a Mary Sánchez, quien va a mi lado tratando de mantener un paraguas por encima de los dos, lo que no es difícil, pues es mucho más alta que yo: mide seis pies⁷²².

Es en este mundo cotidiano donde este trabajo se detiene y regresa al concepto de Miguel de Unamuno sobre la *intrahistoria*. Son estos personajes los que cobran protagonismo en este género. La crónica no desdeña ni rechaza los grandes relatos donde los protagonistas tienen poder (político, religioso, económico, etc.), pero sí destina todos sus esfuerzos y habilidad para sumergirse en otro mundo. El don para entrevistar, acceder, retratar y reproducir los registros y la variedad dialectal –una virtud del drama– aparece de modo magistral en las crónicas y periodismo literario. No son seres extraordinarios con poderes maravillosos, sino hombres de a pie, dueños de una psiquis compleja, que luchan sus batallas cotidianas para sobrevivir. Existe una mirada depositada en la sociedad, en las individualidades, en esos sectores a los que los libros de Historia solo nombran como colectivos o de modo genérico⁷²³:

Una visión de la realidad no en clave teocéntrica, sino sociocéntrica (...) Aparece una comprensión de la sociedad claramente historicista, se retrata a la sociedad en términos histórico-sociales, aparece la noción de cambio social, de transformación, una conciencia de los movimientos sociales de las corrientes de fondo también ideológicos, por ejemplo, como el marxismo que está transformando el mundo moderno. Aparece una visión que cabría llamar problemática de los asuntos humanos ya no regido por Dios o por los dioses.

⁷²² T. CAPOTE, *Música para camaleones*, p. 82.

⁷²³ L. A. CHILLÓN, *El drama*, edición audiovisual.

Chillón habla del realismo y el drama como “dos géneros hermanos, uno en el teatro y el otro en la narrativa”⁷²⁴, que además de la perspectiva historicista y sociológica, incorporan la visión psicológica del antihéroe.

A su vez, como señala Herrsher, la crónica incorpora un elemento central del drama: “Si la crónica es una novela o un cuento de no ficción, la entrevista narrativa es una obra de teatro”⁷²⁵. La entrevista tiene, además del guión, donde dos personajes dialogan (el pacto implica que uno pregunta, o guía la conversación, y el otro responde) aquellos párrafos donde el cronista cuenta quién es el entrevistado (muchas veces se lo llama “personaje”), donde se describe la atmósfera, el lugar donde transcurre, la hora, etc. Todos estos datos de la “didascalia periodística” son una parte fundamental de una entrevista que pueda pertenecer al periodismo literario (se excluyen aquellas de furiosa actualidad o las tradicionales, que no buscan retratar a una persona, sino obtener información precisa sobre un hecho en particular). El periodismo sigue explorando en su órbita distintos recursos y existe en el último tiempo una nueva modalidad que es la de la llamada “entrevista tácita”⁷²⁶, quizá impulsada por el hecho de que hay un tipo de lector que es cada vez más un ser perezoso, donde se borra toda huella del periodista y aparece una persona hablando, sin ningún tipo de conexión, hilo o estímulo. En las redacciones no se augura demasiada vida a esta modalidad.

Específicamente se refiere Villoro a la presencia del teatro contemporáneo en la crónica a través de su particular forma de montar los diálogos. Cada cronista tiene su propio estilo y una variedad de recursos que permite que los personajes aparezcan en sus crónicas. Leila Guerriero, por ejemplo, es muy hábil para

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ R. HERRSHER, *Periodismo narrativo*, p. 145.

⁷²⁶ Un ejemplo de este estilo se puede encontrar en la siguiente entrevista: Martín RODRÍGUEZ YEBRA, “Arturo Pérez-Reverte: «La cultura es el antídoto contra la barbarie», *La Nación*, Buenos Aires, 16 de marzo de 2015.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1776426-arturo-perez-reverte-la-cultura-es-el-antidoto-contra-la-barbarie>>. [Última consulta: 01/10/2017]

registrar y reproducir esas escenas en apariencia que poco contribuyen con un relato, para dar cuenta de un personaje o del vínculo entre dos personajes:

–Hola.

Una mujer alta, rubia, camisa blanca, anteojos de sol: Nora.

–Querida, llegaste.

–Hola, querido.

–Querida, ella se va a quedar a comer con nosotros.

–Sí, ya me dijiste, querido. Cuántas veces me lo vas a decir.

–Qué carácter tenés, no se te puede repetir nada⁷²⁷.

En el periodismo, en la entrevista en particular, dedicar un renglón o un espacio para apenas expresar un “hola”, es uno de los grandes pecados de la profesión, más aún cuando solo existía la prensa gráfica impresa, antes de las publicaciones digitales, y se escribía sujeto a un *corset* que ceñía el espacio y con él, muchas veces la expresión. Este diálogo aparece en el perfil del mago René Lavand y la cronista luego recogerá un testimonio sobre el narcisismo del protagonista y sobre lo difícil que resultaba a las personas que lo rodeaban convivir con él.

⁷²⁷ Leila GUERRIERO, *Frutos extraños*, Buenos Aires: Aguilar, p. 258 (en adelante, *Frutos extraños*).

7. Teatro grecolatino

Juan Villoro distingue entre el teatro clásico de la antigüedad, donde nació el drama como expresión y el género, de la dramaturgia y escena contemporánea. Aunque no lo mencione, es probable que Villoro se refiera, cuando señala la influencia del primero en la crónica, a las reflexiones de Erick A. Havelock, un estudioso de la tragedia griega, y, a través de ella, de la oralidad.

En esos dos estudios sobre la tragedia griega observé el papel decisivo que desempeñaban los coros en la conservación de la tradición general que se comunicaba a través de la oralidad del canto, de la danza y de la melodía. Ahí estaban las convenciones sociales de una conducta cívica decente, sus actitudes aprobadas, sus rituales implícitos en la vida cotidiana, revalidados y recomendados una y otra vez. Ese carácter didáctico se transmite implícitamente a los diálogos y a la retórica de los personajes que representan el argumento. La tipificación que hemos visto arriba como característica de la narrativa homérica perdura en la tragedia griega⁷²⁸.

El profesor de Harvard centrará su estudio de *La musa aprende a escribir* en la oralidad. En este pasaje destaca la polifonía, la omnipresencia e importancia de los coros grecolatinos como acervo de una cultura y como transmisores de una moral. Son estas voces no protagónicas –en la tragedia solo ocupaban estos roles los dioses o los monarcas– las que anclan la acción en la cosmovisión y en el sistema de valores de sus contemporáneos. El coro tiene una función de comentar la trama, es un personaje colectivo que suele representar al pueblo, esa voz popular que le cuenta al público lo que ocurre en escena. Es la “voz del proscenio”, en términos de Tom Wolfe.

La tragedia griega estaba compuesta por versos –nótese que ni siquiera un género considerado puro como es el teatro, lo es de modo completo– y esa composición permitía a los actores recordar con más facilidad los diálogos, así como también el público podía memorizarlo. Existe en la esencia del teatro antiguo

⁷²⁸ Erick A. HAVELOCK, *La musa aprende a escribir*, Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 19.

una multiplicidad de voces, todas ellas expresadas con afán estético, con una reflexión sobre la trascendencia y sobre el presente de una sociedad, un vínculo o un flujo que no es unidireccional, como es la información (A le transmite algo a B), sino que se trata de comunicación (A le transmite algo a B y viceversa).

El lenguaje del teatro clásico griego no sólo entretenía a su sociedad sino que la sostenía. Su lenguaje es testimonio elocuente de las finalidades funcionales a las que sirve, un medio para proporcionar una comunicación compartida: una comunicación que no es accidental sino histórica, ética y políticamente significativa. Era una continua imitación (*mímēsis*) del *éthos* y del *nomos* de la ciudad⁷²⁹.

Es necesario detenerse aquí para destacar los puntos en común del teatro clásico con la crónica: la oralidad y la polifonía, la comunicación como fin y el mensaje que en tragedia era transmitido a una sociedad, una reflexión sobre aquel momento histórico. En el teatro grecolatino prevalece una función didáctica, que no se evidencia en la crónica. El objetivo de esta última no es enseñar, ni predicar, sino comunicar, hacer audibles esas voces del coro y lograr hacerlas individuales. Más de veinte siglos después, expresa Eduardo Galeano su aspiración como narrador e intelectual:

Quienes queremos trabajar por una literatura que ayude a revelar la voz de los que no tienen voz, ¿cómo podemos actuar en el marco de esta realidad? ¿Podemos hacernos oír en medio de una cultura sorda y muda? Las nuestras son repúblicas del silencio. La pequeña libertad del escritor, ¿no es a veces la prueba de su fracaso? ¿Hasta dónde y hasta quiénes podemos llegar?

Hermosa tarea la de anunciar el mundo de los justos y los libres; digna función la de negar el sistema del hambre y de las jaulas visibles o invisibles. Pero, ¿a cuántos metros tenemos la frontera? ¿Hasta dónde otorgan permiso los dueños del poder?⁷³⁰

Aparece en esta declaración de principios el concepto de una voz silenciada. Galeano se pregunta por la finalidad de aquello que escribe. No es un dramaturgo de la antigüedad, pero aún así quiere “revelar la voz de los que no tienen voz”. En la definición que da Darío Jaramillo Agudelo de la crónica,

⁷²⁹ E. HAVELOCK, *La musa aprende a escribir*, pp. 107-108.

⁷³⁰ E. GALEANO, *El tigre azul*, p. 4.

aparecen estos personajes o “grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes”⁷³¹.

El poder cambia de rostro siglos después, por ejemplo de la fecha de escritura de *Las troyanas*, donde el coro de las mujeres que dan nombre a la tragedia de Eurípides, ese personaje colectivo, clama misericordia mientras son sorteadas como botín de guerra. Cambian las máscaras, pero, en este caso, el abuso contra la mujer, y el hecho de considerarla como objeto sigue vivo. Por ejemplo, Leila Guerriero cuenta el caso de Romina Tejerina, en “Sueños de libertad”, sobre una joven que mata a su bebe recién nacido, fruto de una violación, o Martín Caparrós en “El imperio de los sentidos”, sobre el carnaval de Río de Janeiro.

En las crónicas se recogen varias voces para poder retratar un mundo y una realidad concreta. Esta voz no es solo la de las fuentes vivas, es decir, la posibilidad de entrevistar a testigos, sino también la utilización de otros testimonios materiales (documentos, fotografías, etc.) con los que se contrastan los entrevistados y con los que se teje una realidad compleja. En este aspecto se equipara la crónica con el periodismo de investigación, así como también con la Historia y la novela histórica, que buscan dar cuenta de una realidad poco transparente o alejada del presente.

No hay que confundir la voz oficial con la voz del poder. La voz del poder no siempre aparece en los medios del siglo XXI porque puede, muchas veces, buscar adrede el bajo perfil para ocultarse. Este es uno de los problemas que enfrenta, por ejemplo, *El Faro*, la prestigiosa publicación de El Salvador, temida por los gobiernos por su implacable poder de denuncia y capacidad de investigación.

Un punto sobre el cual nos adentraremos en los próximos capítulos es en el interés de las crónicas por darle un espacio a los sectores marginales o desprotegidos de la sociedad. La voz oficial aparece apenas mencionada en estas

⁷³¹ D. JARAMILLO AGUDELO, *Antología*, p. 17

crónicas. No se trata de darle acceso al poder a quien tiene vehículos para poder expresarse –incluso sus propios medios de comunicación– y que estas opiniones lleguen a un vasto número de personas. Si uno de los rasgos que definen al poder es su alta visibilidad en los medios, las crónicas, por el contrario, se dedican a retratar a individualidades dentro de la masa –el coro– y a hacer audible su voz, de modo fiel, reproduciendo el dialecto de quien habla, con su léxico y gramática, sin buscar la corrección, sino el retrato a modo de espejo. Leila Guerriero viaja a la Patagonia argentina para contar la historia detrás de cada joven de *Los suicidas del fin de mundo*. Recoge la cronista la voz de la intrahistoria, viaja a Las Heras, y allí estudia a sus habitantes e intenta responder la pregunta sobre por qué estos jóvenes tomaron esta decisión y estudia el contexto económico y social. La ciudad petrolera no les ofrece ningún futuro mejor a los jóvenes o posibilidad de desarrollarse intelectual o económicamente, los expulsa a Buenos Aires o los fagocita.

La presencia de la oralidad se rastrea con facilidad en las crónicas en la medida en la que cada una de ellas son un conjunto de relatos. Es decir, el cronista es destinatario de estos relatos, salvo excepciones, y como testigo de los hechos (y, principalmente, como observador) recoge estos testimonios. Los procedimientos para “reportear”, como se dice en la jerga, varían, pero son principalmente recogidos de modo verbal (y no por escrito). La espontaneidad, los errores, los anacolutos, las muletillas, todos estos recursos son funcionales para poder retratar la psiquis de un personaje. Por ejemplo, Martín Caparrós recoge el testimonio de un enfermero en Perú⁷³²:

–Hubiera venido el año pasado, ahí sí que estábamos bien– me dice un enfermero joven, divertido–. Habíamos tantos que mandábamos a los viejitos a la sala de tropicales y de ahí enseguidita pues bajaban a la morgue, porque en tropicales tampoco había lugar, ¿ha visto?

Además, aparece en la crónica una voz fundamental que es la de la primera persona, la del narrador, quien esclarece su punto de vista. No solo firma la

⁷³² M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 88.

crónica, sino que, a diferencia del periodismo que pretende ser objetivo, los cronistas se permiten dudar, opinar, que ingresen sus comentarios y reflexiones a un escenario donde son mucho más que observadores asépticos. Martín Caparrós es uno de los grandes expertos en esta incursión. Por ejemplo, comparte una comida en La Habana con una pareja y arremete para despedirlos del texto: “Nadie me preguntó, pero quise que ella, a la salida, lo mirara y le dijera, oye cariño tú y tu sucio dinero ya saben dónde pueden irse, ¿me entiendes, especie de sapito?”⁷³³.

Tom Wolfe habla de un “Narrador Insolente” –ambas con mayúscula– que utiliza en sus textos, donde el lector interactúa con los personajes, a través del narrador. Hay un lector activo, el cual forma una opinión a partir del texto que lee y se aleja de toda posición de neutralidad. Forma su posición a partir de la posición que le brinda el narrador: “¿Por qué pretender que el lector se quede tumbado y deje que los personajes vayan llegando de uno en uno, como si su mente fuera una barra giratoria?”⁷³⁴.

En el caso de la entrevista, como pieza del periodismo narrativo, no solo aparece la voz del entrevistado, sino que un trabajo hecho a conciencia debería contrastar los datos que proporciona la fuente, en particular en caso de que esta se refiera a temas sensibles que afecten al bien común. Hay hilos invisibles, procedimientos previos a la entrevista, y entre ellos hay entrevistas que no serán publicadas, pero sobre las cuales se erigen preguntas de la entrevista que verá la luz.

Juan Villoro no solo sostiene que en las crónicas se puede escuchar la voz de quienes son olvidados por la historia, sino que incluso el cronista es una especie de médium. He aquí donde su labor cobra un valor incalculable, puesto que no solo es denuncia, sino que hay un ejercicio de empatía para poder retratar a estos sectores o personajes:

⁷³³ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 209.

⁷³⁴ T. WOLFE, *El Nuevo Periodismo*, p. 29.

La crónica es la restitución de esa palabra perdida. Debe hablar precisamente porque no puede hablar del todo. ¿En qué medida comprende lo que comprueba? La voz del cronista es una voz delegada, producto de una "desubjetivación": alguien perdió el habla o alguien la presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esta limitación, su trabajo no sólo es posible sino necesario⁷³⁵.

Aseverar que la crónica conlleva siempre un narrador testigo de un hecho determinado, aquel que recopila la información y que utiliza la primera persona, no es erróneo, pero tampoco existe siempre un narrador testigo de lo acontecido. En el caso de *Los infortunios de Alonso Ramírez*, Carlos de Sigüenza y Góngora entrevistó al náufrago, y como cronista no vivió aquellos episodios, pero sí ofició como *escribiente*. Lo mismo ocurre varios siglos después con *Relato de náufrago* o con *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, de Gabriel García Márquez, quien entrevista a los hombres del título en cuestión y cuya destreza es la de poder crear una narración con esos hechos.

⁷³⁵ J. VILLORO, "La crónica, ornitorrinco de la prosa", edición digital sin paginación.

8. Del ensayo

Nadie duda en considerar al ensayo, en pleno siglo XXI, un género. A la tríada clásica aristotélica se le sumó este género caracterizado por su hibridez. Juan Villoro se inspira en la definición que Alfonso Reyes otorga al ensayo, “el centauro de los géneros”, para luego describir a la crónica, que comparte esta misma naturaleza diversa, híbrida, pero que, en lugar de acudir a un animal mitológico, se inspira en uno real, no demasiado conocido en la amplia fauna mundial.

El cronista y el ensayista se asemejan porque realizan un trabajo previo de investigación o de estudio. La imaginación o la improvisación no pueden utilizarse para poder dar cuenta de una realidad o escenario en un texto. Las crónicas y los ensayos poseen una gran libertad para ingresar en territorios desconocidos y ambos se hermanan en varios aspectos. Giuseppe Bellini considera que *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, del padre Las Casas, es un claro ejemplo de ensayo político.

Willis Robb se refiere al estilo de la prosa del ensayo, pero bien vale esta caracterización también para designar a la crónica:

El estilo o los estilos del ensayo pueden variar entre lo serio y lo frívolo o más informal, desde lo más didáctico-expositivo hasta lo más artístico-poemático; pero su carácter netamente personal y su tendencia a lo más bien asistemático e informal es lo que suele distinguirlo de la monografía o tratado exhaustivamente sistemático⁷³⁶.

En ambos géneros, el ensayo y la crónica, la materia con la que se elabora la prosa es la realidad.⁷³⁷ Claro está que interviene la opinión y la subjetividad del narrador, pero todo aquello que se exprese debe ser argumentado y no dispuesto de modo antojadizo. La crónica se hermana con el ensayo por la utilización de la primera persona de la narración. Reyes acudía al animal mitológico, es decir, a

⁷³⁶ James WILLIS ROBB, “Variedades de ensayismo en Alfonso Reyes y Germán Arciniegas”, en *Thesaurus*, Tomo 36, n°. 1 (1981), p. 109-122 (en adelante, “Variedades”).

⁷³⁷ G. BELLINI, *Nueva historia*, p. 653.

una metáfora, para hablar de esta prosa “donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al «Etcétera» cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía”⁷³⁸. Es decir, el ensayo es escrito, según el escritor mexicano, por una pluma que persigue la belleza como fin en su texto. Aquí se puede también atribuirle al ensayo la categoría que señala Rotker, “la poetización de lo real”.

Juan Villoro, un gran cronista, es también un notable ensayista y estudioso de la literatura universal. Es precisamente en un ensayo donde describe con más nitidez e inteligencia al primer género. A su vez, a él le debemos una reciente caracterización de la figura y el rol del ensayista:

El ensayo es un género útil. Quien lo practica no es el motivo central de la expedición. No es la pirámide más allá del desierto, ni la puesta de sol, ni el guiso exótico, ni el torrencial guía del museo. Es el que está al lado y comparte los descubrimientos. Cuando subimos a la torre excepcional o vemos en anhelado cuadro flamenco, decimos o escuchamos algo que no cambia la historia del arte pero justifica la emoción del hecho estético. El ensayista acompaña y señala con el índice: “mira”. No hay frontera capaz de captar la extraña consonancia entre la mano que indica un detalle y la mirada brillante de quien no lo había advertido. Un invisible resplandor une al que muestra y al que entiende. El ensayo depende de ese gesto⁷³⁹.

Esa atención al detalle, solo posible gracias a una lúcida mirada, es una virtud del ensayo, ya que transporta a sus lectores a un sitio y a una realidad distante, a un territorio antes desconocido. En este sentido, en su afán por transportar o descubrir, se vuelven a unir los dos géneros, aunque hay que destacar una diferencia sustancial entre ambos. El ensayo necesita de citas de autoridad, de fuentes identificables, de otros ensayos y ensayistas, para construir un texto donde dialoga o discute con otros textos de su especie. En cambio, la crónica se construye con voces anónimas o con testimonios que carecen de prestigio o autoridad, desconocidos que aportan su experiencia y su relato.

⁷³⁸ J. WILLIS ROBB, “Variedades”, p. 109.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 10.

9. De la autobiografía

Las biografías, un evidente caso de no ficción, son investigaciones documentadas que cuentan, en algunos casos, con el testimonio en primera persona de aquel protagonista sobre el cual gira en torno la narración. Estos personajes son figuras públicas o de relevancia histórica, cultural, política, etc. Son hombres y mujeres con notoriedad en el campo social, conocidos por su nombre y apellido, o por su apodo. La biografía además se puede estudiar dentro del universo de la Historia y aspira a lograr una máxima objetividad mediante el despliegue de fuentes e información en torno a la vida de una persona, aunque, como opinaba Juan José Saer, resulta en este ejercicio de ficción muy difícil borrar huellas de subjetividad.

Biografía de un cimarrón (1966), de Miguel Barnet, es un caso particular y pionero de la crónica. En primer lugar, a pesar de que su título advierte que se trata de una biografía no lo es en el sentido anteriormente explicado –una personalidad influyente de la sociedad–, sino, precisamente, y tal como ocurre en la crónica, es la historia de un hombre desconocido por sus contemporáneos. Resulta tan desconocido que es un cimarrón anónimo y no aparece su nombre en el título. Barnet escribe la historia de Esteban Montejo, un esclavo fugitivo para contar las atrocidades que padece durante su cautiverio, y lo hace desde una aproximación etnológica, a través de varias entrevistas con este personaje ya anciano. Sus declaraciones son moldeadas en forma de un texto coherente luego para obtener una novela testimonio donde aparece retratado un capítulo hasta ese momento acallado y oscuro de la historia cubana.

La novela de Perón, por ejemplo, puede leerse como una biografía, un género menospreciado o no considerado como arte, al que la literatura le da la espalda, pero que consumen autores e investigadores. La virtud de esta biografía es que el autor sí conoció en persona a Perón e ilumina al lector, sin caer en maniqueísmos. El título da pie a varios sentidos ya que existe un narrador que

cuenta la vida de Perón, y, dentro de este relato existe otro donde Perón escribe sus propias memorias, escribe su novela. Esta autobiografía, donde quita las partes oscuras de su pasado y pule aquellas más exitosas, es “la novela de Perón”, en el sentido de la novela que escribe el General, su versión oficial y autorizada.

Villoro habla de la autobiografía como un discurso que nutre a la crónica. Es indispensable entonces hablar de la que sea, casi de modo unánime, la autobiografía más elogiada y más vendida escrita por un cronista latinoamericano: *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince.

Héctor Abad Faciolince y su carta antikafkiana

En *Antología de crónica latinoamericana actual*, Darío Jaramillo Agudelo nombra a Héctor Abad (no incluye su segundo apellido) en la última página de su epílogo, junto con varias decenas de cronistas, cuyos textos no incorpora en esta selección por una cuestión, esgrime, de espacio. Sin embargo, Juan Cruz Ruiz sí le dedica un capítulo en *Literatura que cuenta* y lo entrevista en profundidad, como también lo hace con Juan Villoro, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos y Martín Caparrós, entre otros. Un espacio entre estos exponentes de la crónica queda reservado para Héctor Abad Faciolince.

El narrador, periodista, poeta y traductor colombiano lleva más de treinta ediciones en su país con *El olvido que seremos* (2006), una novela que recorre su vida y su vínculo con su padre Héctor Abad Gómez. Su progenitor, médico sanitarista y defensor de los derechos humanos, fue asesinado por fuerzas paramilitares en 1987. *El olvido que seremos* lleva el título de un verso de un poema inédito de Jorge Luis Borges. El escritor lo encuentra en el saco de su padre en la morgue y este hecho, rastrear si el argentino escribió de verdad o no aquel poema –María Kodama, viuda de Borges siempre lo ha negado–, opera como detonante y catalizador para recorrer la vida de un hombre que buscó la paz.

Esta autobiografía comienza por la infancia de un niño criado en un clima social y político convulsionado, pero en el seno armonioso de una familia trabajadora. El relato siempre tiene el mismo eje –o foco, en términos periodísticos– que es la presencia, la influencia, la educación y el ejemplo de un padre amoroso. Así como Franz Kafka escribió *Carta a un padre*, *El olvido que seremos* es también una misiva, pero de amor profundo: “Es una de las paradojas

más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra”⁷⁴⁰.

¿Por qué se considera a esta autobiografía como una crónica? Juan Cruz Ruiz le hace esta pregunta a Abad Faciolince, quien le da una respuesta vaga. Considera este último que cuando comenzó a escribir esta historia verdadera lo hizo bajo la influencia de dos escritores judíos de Turín (donde vivió el cronista), Primo Levi y Natalia Ginzburg, con el norte depositado en contar una tragedia, la propia, en primera persona. Sin proponérselo, esta historia de un médico de Medellín operó como metonimia de una generación y de una sociedad. Con el relato del crimen de Héctor Abad Gómez, tantos otros colombianos que no tenían voz y lloraban a sus víctimas hallaron en el autor y en la novela quien dijera aquello que ellos no podían o no sabían cómo decir.

Y sin que yo lo supiera, no lo supe al principio, era una tragedia que, a pesar de ser individual y de una sola persona, representaba muy bien tragedias ocurridas en Colombia porque había una cantidad de muertos injustos, personas que llevaban una vida digna, que habían sido buenos y que habían sido matados por la guerrilla o secuestrados y luego matados por los paramilitares, por el Ejército o por los narcotraficantes. Un montón de personas que tienen en Colombia un pariente, un amigo asesinado⁷⁴¹.

Abad Faciolince buscó la máxima exactitud en su relato y utilizó su experiencia por entonces ya vasta como periodista. Aunque no pareciera haber estado consciente del género que utilizaba, sí existe en él una influencia indudable que es la de su compatriota Gabriel García Márquez. En el mismo diario donde el premio Nobel publicó en forma de entrega las crónicas que luego se integraron en *Relato de un naufrago*, *El Espectador*, Abad Faciolince ocupa en los primeros lustros del siglo XXI un alto cargo –es asesor– periodístico. Ambos se conocieron en Cuba en 1996, tras la publicación de *Noticia de un secuestro* –nótese que en el título prima la palabra noticia, propia del periodismo– y tras la publicación de la

⁷⁴⁰ Héctor ABAD FACIOLINCE, *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral, 2011, p. 22 (en adelante, *El olvido*).

⁷⁴¹ J. C. RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 162.

reseña desfavorable de Abad Faciolince hacía la crónica de García Márquez (“La paja en el libro ajeno”, la llamó)⁷⁴². Irreverente, logró Abad Faciolince lo que nadie había hecho en Colombia: criticar a la “vaca sagrada” de la letras. En primer lugar, cuestionaba que no se había hecho un minucioso trabajo de constatar para esa crónica los datos (*fact checking*) y, en segundo lugar, señalaba varias faltas de ortografía (se recuerda a continuación la cita también recogida en la página 230).

Pero mi punto era que él no había sabido contar un asesinato de Pablo Escobar; el asesinato de uno de sus abogados, Guido Parra, que vivía en el mismo edificio donde vivía mi madre. Por esa casualidad yo sabía exactamente cómo había sido su muerte. Los Pepes (perseguidos por Pablo Escobar), habían ido por él [por la víctima] a la casa, tumbando la puerta con una almadana e inmovilizando a los porteros. Su hijo de 16 años quiso oponerse al secuestro del padre, y entonces se los llevaron juntos. Torturaron al hijo frente a él, para que confesara no sé qué cosas. Mataron a su hijo frente a él; y luego lo mataron también a él. No era una buena persona; pero su final fue atroz, y García Márquez no lo había contado bien⁷⁴³.

Abad Faciolince, una década antes de escribir *El olvido que seremos*, era ya un exquisito catador de la precisión de la información y los datos. No importaba que fuese García Márquez quien escribiera, sino que la verdad debía primar para que una crónica o pieza de no ficción resultase digna. Además, le critica a García Márquez un hecho más grave aún, pues se refiere tanto a la destreza de un narrador de ficción, como de no ficción. Esta debilidad había sido la de no haber sabido contar un hecho de violencia, el no haber construido un personaje con esa víctima. García Márquez toleró las críticas del joven autor y en lugar de disparar contra él intelectualmente, lo convocó para trabajar juntos en la revista que él mismo había fundado, *Cambio*. Abad Faciolince, quien había sido muy crítico, demostró con sus comentarios una gran valentía e independencia intelectual y se convirtió en columnista de opinión de la publicación.

⁷⁴² Sobre el vínculo entre ambos consulté a Héctor Abad Faciolince en la entrevista que le realicé.

⁷⁴³ Laura VENTURA, “El desánimo es hoy más ánimo para luchar por la paz”, entrevista a Héctor Abad Faciolince, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de octubre de 2016.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1945649-hector-abad-faciolince-el-desanimo-es-hoy-mas-animo-para-luchar-por-la-paz>> [Última consulta: 01/10/2017]

La influencia de García Márquez para hacer y pensar periodismo es indudable en este cronista, quien reflexiona sobre las diferencias entre ficción y periodismo en “El náufrago y el ahogado”: la primera equivale a encontrar un cadáver en la playa, mientras el periodismo segunda se compara con el hallazgo de un náufrago, es decir, la posibilidad de escuchar un relato vivo y oral, la esperanza de recrear en un texto una historia humana y verdadera, contada en primera persona⁷⁴⁴.

Ante los vivos, en cambio, ante los que todavía no podemos imaginar porque los tenemos al frente, es necesario echar mano del periodismo. Es posible que García Márquez haya amado tanto el periodismo, porque éste es un oficio de vivos, un trabajo vital, un relato de insomnes y sobrevivientes. Y es posible también que separarse de la dictadura de la realidad mediante la ficción sea al mismo tiempo un descanso y un alivio, pues (salvo los casos extremos de Unamuno o Pirandello) los personajes de una novela nunca protestan, ni emprenden demandas por calumnia, ni envían cartas de rectificación ni piden compartir los derechos de autor⁷⁴⁵.

Ambos abordajes, ambas criaturas pueden convivir en la obra de un mismo narrador. Uno de estos ejemplos es el de García Márquez: “En su periodismo y en su literatura, en el ahogado y el náufrago, están encerradas la sabiduría y la genialidad del gran maestro de la narrativa del último siglo”⁷⁴⁶.

En siete monosílabos Abad Faciolince resume la tarea de un cronista: “Si no se va no se ve”⁷⁴⁷, dice para resumir una tarea que exige la presencia de un testigo en el lugar de los hechos, donde indica un desplazamiento hacia un escenario en particular y una mirada. En el caso de *El olvido que seremos* existe un narrador que conoce bien al protagonista, su padre, y esta construcción de ese personaje y de los hechos se realiza desde el recuerdo, desde el periodismo,

⁷⁴⁴ Héctor ABAD FACIOLINCE, “El ahogado y el náufrago”, en Hectorabad.com, Bogotá, 23 de abril de 2014.

En: <<http://www.hectorabad.com/el-ahogado-y-el-naufrago/>>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁷⁴⁵ Héctor ABAD FACIOLINCE, “El ahogado y el náufrago”, *El Espectador*, 29 de abril de 2014.

En: <<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-ahogado-y-el-naufrago-articulo-487596>>.

[Última consulta: 01/10/2017]

⁷⁴⁶ *Ibidem*, sin paginación

⁷⁴⁷ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 163

desde la inmersión –dada por el lazo sanguíneo–, pero también desde el regreso al país natal, desde los ojos de quien conoció otra realidad para, con esas armas, poder contar la propia. El narrador no es un marginal, pero sí tiene una voz propia, diferente, que se distingue de la masa y de las opiniones monolíticas.

Y quizá sea por eso que desde que crecí les rehúyo a los grupos, a los partidos, a las asociaciones y manifestaciones de masas, a todas las gavillas que pueden llevarme a pensar no como individuo sino como a una masa y a tomar decisiones, no por una reflexión y evaluación personal, sino por esa debilidad que proviene de las ganas de pertenecer a una manada o a una banda⁷⁴⁸.

El olvido que seremos es además un ensayo sobre la violencia. Héctor Abad Gómez era un “poliadra”, como le gustaba ser llamado, un médico que buscaba curar los males de su *polis* o ciudad, Medellín, con una alta tasa de indigencia. Aparece en la novela un fragmento donde el cronista rescata una ponencia de su padre, quien había presentado un trabajo donde denunciaba que Colombia atravesaba, hacia la década del sesenta, una epidemia, diferente a la difteria y al cólera, que sabía combatir con prevención. Este mal que azotaba al país se iba agudizando a medida que crece el narrador. Este virus era la violencia y sobre ella y sus causas, con elementos propios del ensayo, reflexiona el narrador⁷⁴⁹.

Si no hubiera vivido todo eso habría sido un escritor bastante frívolo, frívolo y alegre, y está bien. Traté de escribir historias frívolas en *Fragmentos de amor furtivo*, en *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, historias ligeras, no pesadas, leves. Pero si te ha pasado algo muy grave, si la violencia viene y toca en la puerta de tu casa, te la meten en tu propia casa, te la llenan de sangre, e ira, de venganza, de dolor, de lo más duro que uno puede sentir, y uno se dedica a un oficio artístico, a la escritura, hay algo que va creciendo y creciendo y tú no puedes seguir evadiendo eso que te pasó. También lo tienes que contar porque eres el único que lo puede contar bien⁷⁵⁰.

Abad Faciolince es uno de los sobrevivientes de esta violencia y su padre, una víctima. Su abordaje de la autobiografía es un modo de comprometerse con su

⁷⁴⁸ H. ABAD FACIOLINCE, *El olvido*, p. 27.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, pp. 204-y 205.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, pp. 157-158.

tiempo, de rescatar del olvido a su padre. “Creo también que hay un gran editor en el cerebro, un tema que me obsesiona. El gran editor es el olvido⁷⁵¹, explica el cronista quien de modo reiterado reconstruye los hechos con las cartas que conserva de su padre, con aquello que les pregunta a su madre y hermanas, con las preguntas que le realiza a los amigos y a quienes trabajaban con su padre.

Es una autobiografía y también una *bildungsroman*, ya que el cronista pone énfasis en la educación recibida y los valores que recibe de su padre en su paso de la infancia y adolescencia a la vida adulta, y en su camino de hallar una voz que contribuya a una sociedad más justa.

No es que a uno le enseñen a vengarse (pues nacemos con sentimientos vengativos), sino que le enseñan a no vengarse. No es que a uno le enseñen a ser bueno, sino que le enseñan a no ser malo. Nunca me he sentido bueno, pero sí me he dado cuenta de que muchas veces, gracias a la benéfica influencia de mi papá, he podido ser un malo que no ejerce, un cobarde que se sobrepone con esfuerzo a su cobardía y un avaro que domina su avaricia⁷⁵².

Abad Faciolince presenta a la empatía como un elemento indispensable, por lo tanto, no solo para narrar, sino para comportarse en una sociedad y aportar con ella a una mayor armonía. El narrar es comprometerse con el presente. La bondad en particular aparece en la novela como una solución y una posible respuesta al interrogante de cómo disminuir la violencia. La respuesta no viene desde una política o desde un aparato ideológico, sino que aparece como un valor que se inculca.

⁷⁵¹ H. ABAD FACIOLINCE, *El olvido*, p. 154

⁷⁵² *Ibidem*, p. 99.

ELEMENTOS FORMALES DE LA CRÓNICA

De estas influencias, géneros y discursos presentes en la crónica que fueron desarrollados en los puntos anteriores, se desprenden sus rasgos formales, sus elementos indispensables, pero, al mismo tiempo hay que destacar la gran libertad que posee para explorar recursos expresivos.

La crónica tiene autonomía discursiva, es un género literario, es la prosa construida con hechos verdaderos a través de un estilo que persigue la creación de un texto estético. Esta materia verdadera, como sintetiza Susana Rotker, está anclada a un presente (temporalidad) y es narrada por una primera persona (referencialidad). Antes del proceso de escritura, el cronista realiza una tarea previa de investigación o de reporteo sobre aquel hecho y escenario que va a narrar y a describir. Es, precisamente, por la naturaleza de sus hechos – verdaderos e investigados– y la exactitud con la que se transmiten que algunas crónicas pueden convertirse en documentos históricos.

El cronista realiza un cuidado trabajo con la palabra y el lenguaje, es decir, no transcribe datos, sino que utiliza recursos literarios y herramientas de la literatura para contar un hecho verdadero. Es la “poetización de lo real”, en términos de Susana Rotker, es decir, su habilidad para convertir en poesía, en forma de prosa, cualquier hecho de la vida cotidiana.

La voz del cronista está presente en toda la crónica, con sus dudas y con aquellas impresiones que obtiene de la experiencia que narra. La subjetividad es un valor de la crónica, donde se evidencia también el compromiso de quien narra un hecho verdadero, que, en muchos casos puede ser peligroso o susceptible de generar enconos o complicaciones legales, lo firma, y lo publica para que un público masivo lo pueda leer. El cronista opina, duda, ensaya respuestas y elabora sus propias teorías desde una mirada particular que jamás es objetiva. Pero esta voz en primera persona –de un personaje narrador– no es la única, ya que le da espacio a otras voces. La polifonía es una virtud de la crónica, puesto que recoge

testimonios, en general, orales, ya que esta es la naturaleza propia de la entrevista, de varias personas o fuentes. En la selección de estos testimonios también manifiesta su opinión sobre un hecho, es decir, es una forma de opinar. Muchas de estas voces se van a convertir en personajes, es decir, no serán meras voces sin rostro o sin profundidad psicológica que cuenta *algo* al respecto de *algo* o sobre *alguien*.

Aparece así con este mosaico de voces que logran acceso e interés de un cronista y/o de un medio la intrahistoria, un término inspirado en la filosofía de Unamuno, es decir, sus experiencias individuales y anónimas. Estas voces en primera persona del plural funcionan muchas veces como el antiguo coro grecolatino. Lo privado se convierte en público, pero no a modo de desnudar para exponer y dejar a alguien a la intemperie, sino, por el contrario, para que su voz de denuncia, de reclamo, o su historia se conozca en la sociedad. La crónica retrata a personajes alejados del poder, o marginados de los grandes medios de comunicación.

La crónica, en términos de Bajtín, es un género impuro, ya que contiene elementos de la poesía (muchos cronistas incluyen versos en ellas), descripciones y narraciones propias del cuento y la novela, y del teatro (los diálogos y la creación de algunas escenas). Se trata de un género híbrido que incorpora elementos del discurso periodístico y del literario.

No importa cuál es la extensión de la crónica –si es un cuento o una novela– para que se la considere como tal. Existe en ella una coherencia y un relato, antes que en un bello texto.

La crónica latinoamericana, como espejo del escenario, el tiempo y la realidad que retrata, tiene un tema recurrente que es la violencia con sus múltiples rostros, que provienen de distintas esferas del poder.

MARTÍN CAPARRÓS, UN CRONISTA SUDACA

La Escuela de Periodismo de la Universidad de Columbia, en los Estados Unidos, otorgó en 2017 a Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957) el premio Maria Moors Cabot. El fallo del jurado destaca su voz y pluma como exponente del mejor “periodismo literario”⁷⁵³, no solo hispano, sino internacional. Argentino, hijo de padre español y residente en Madrid, Caparrós es el “nuevo cronista de las Indias” más prestigioso. Solo en el año 2016 obtuvo tres galardones literarios: el premio Caballero Bonald, el Tiziani Terzani y el Miguel Delibes (por varios artículos publicados en el diario español *El País*). Goza además del respeto de sus pares: “No hubo nadie de los cronistas hispanoamericanos, de la gente que cuenta en la literatura periodística de la lengua española, que no me hablara de Martín Caparrós”, escribe Juan Cruz Ruiz⁷⁵⁴. A su vez, integra Caparrós el Comité de Honor de la Fundación Tomás Eloy Martínez y el Consejo Rector de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. En Buenos Aires, en Cartagena de Indias y en otras ciudades hispanas dicta anualmente sus talleres y conferencias sobre narrativa.

Caparrós es un maestro de la crónica, en un sentido amplio del término, no solo porque escribiera tres obras monumentales, en volumen y densidad, entendida esa última como cantidad de sitios recorridos para poder retratar la magnitud de sus ideas. Estas obras son *El hambre*, *El Interior* y los tres tomos de *La Voluntad*⁷⁵⁵ (escrita junto con Eduardo Anguita, integrada de innumerables crónicas y una documentación rigurosa de la historia de la militancia de los sesenta y los setenta en la Argentina). Caparrós es considerado el pionero de una expresión renovada, la crónica tal como hoy en día se entiende, con la publicación

⁷⁵³ “Periodismo literario” es el término que utiliza la Universidad de Columbia en castellano, en la traducción que la misma institución estadounidense provee en el fallo.

En: <<https://journalism.columbia.edu/2017-maria-moors-cabot-prize-winners-announced>>.

⁷⁵⁴ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 129.

⁷⁵⁵ Caparrós utiliza la mayúscula para los sustantivos de los títulos de *El Interior* y *La Voluntad*.

de *Larga distancia* (1995), a la que llama “lacrónica”⁷⁵⁶. Hay en su prosa experimentación “impertinente” y con ella lleva a la crónica a un lugar nuevo, como se analizará en este capítulo.

Este escritor errante mantiene ese espíritu primigenio del cronista viajero y ha escrito crónicas de lugares remotos y de difícil acceso para el turista común, sin olvidar las entrañas de la Argentina profunda, distintos pueblos y parajes perdidos de distintas provincias. Es decir, este cronista que descrea en el concepto de patria, es cosmopolita, pero también se hunde en las entrañas de un país que lo vio nacer.

Antes que su paso por *Página/12*, donde quiso desempeñarse como crítico gastronómico –curiosa frustración la de alguien que luego escribirá *El hambre*– Caparrós trabajó como editor en *El Porteño* en 1986, una revista donde experimentaba con algo que por entonces en la redacción llamaban “territorios”, el antecedente más inmediato de la crónica tal como es hoy entendida.

Los intelectuales destacan el trabajo de Caparrós porque sus crónicas, además de los textos literarios que crea, son capítulos de historia. Así por ejemplo, Jorge Fornet destaca *Crónicas del fin de siglo* (la antología de los textos que publicó la revista mensual argentina *Página/30*, del diario *Página/12*, en 1992, por las cuales obtuvo el Premio de Periodismo Rey de España). Para estas crónicas Caparrós recorrió trece países, entre ellos, Bolivia. “A diferencia de la mayor parte de los autores latinoamericanos, Caparrós cree descubrir el núcleo del reciente fin de siglo en el sitio más inhóspito, pobre y apartado de este mundo, aquél que fue testigo de la caída del Che Guevara”⁷⁵⁷, opina Fornet. Hay, por lo tanto, además de historia, un ensayo, una tesis, puesto que no solo es la crónica en determinadas coordenadas, sino que se inserta esa investigación en un contexto mayor, una voluntad por conocer, por explorar. Se refiere Fornet a las crónicas que ha escrito sobre Bolivia, también publicadas en *Larga distancia*: “Dos tres

⁷⁵⁶ Cfr. p. 69.

⁷⁵⁷ J. FORNET, *Nuevos paradigmas*, pp. 11-12.

muchos Guevara" (1987), "San Ernesto de la Higuera" (1991) y "Los ejércitos de la coca" (1991). Viaja el cronista a La Higuera para conocer qué piensan los habitantes de ese pueblo sobre el Che, cómo lo recuerdan, cómo sigue vivo. Algunos lo consideran una deidad, otros, un demonio. Hay una sociedad enfrentada, pero que le reconoce al guerrillero haberlos puesto, con su muerte trágica en esas coordenadas, en los libros de historia ("—Gracias a él, ahora somos históricos")⁷⁵⁸. También, del mismo modo en el que Tomás Eloy Martínez suscitaba las teorías sobre su simpatía o no con el peronismo, Caparrós, quien de niño cuenta que lloró su muerte, toma distancia y busca comprender en el umbral del siglo XXI el significado de esa figura. Cuenta en "San Ernesto de la Higuera" que utilizó una cita del Che Guevara para su novela *No velas a tus muertos*, pero no precisa por qué:

Algunos creyeron que era un homenaje; otros, una ironía; otros, aun una referencia al contexto histórico. Los sesenta se engañaban cuando cantaban que la respuesta está flotando en el viento, como una cabellera. La respuesta, si la hay, está en cada mirada. Y los ojos de Guevara están en esa foto, congelados, en esa tribuna de La Habana que parecía la Historia⁷⁵⁹.

Caparrós toma distancia —por eso también se llama *Larga distancia*, no solo por el hecho de haber escrito las crónicas lejos de la Argentina, donde vivía en aquel tiempo— porque no sentencia. No guía la lectura a través de un modo unilateral de entender el universo que narra. Pero, a su vez, no hay jamás un narrador neutral, objetivo, aséptico. En "Apogeo de un género", el mismo Tomás Eloy Martínez habla de tres cualidades de las crónicas de Caparrós: la belleza que desconfía de la belleza, la ternura y la ironía⁷⁶⁰. Hay, por lo tanto, y de modo evidente, una toma de posición en sus crónicas, un narrador que opina y que se conmueve ante lo que ve. Hay, fundamentalmente, una mirada que sabe que la objetividad no existe cuando la trama está construida con vidas humanas, la

⁷⁵⁸ M. CAPARRÓS, *Larga distancia*, p. 177.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 171.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 11.

contemplación de un hecho y de un momento desde una perspectiva desde la cual se narrará.

Caparrós dejó sentada su posición de modo diáfano en *El hambre*, a la que incluso calificó de “panfleto”. En este conjunto de crónicas también se cuelan ensayos donde, si bien no propone qué hacer para combatir esta epidemia, sí evidencia qué es aquello que se podría dejar de hacer para que el hambre no fuese un flagelo tan inmenso. No es un narrador autoritario y absolutista cuando de ideas se trata, pero en *El hambre* la situación exige la empatía de quien lee el libro. Allí interpela al lector como no lo hace en ninguna otra crónica. No quiere ser leído, quiere sacudirlo para que tome una posición

Digo, quiero decir, pero no sé cómo decirlo: usted, lector amable, tan bienintencionado, un poco olvidadizo, ¿se imagina lo que es no saber si va a poder comer mañana? Y, más: ¿se imagina cómo es una vida hecha de días y más días sin saber si va a poder comer mañana? ¿Una vida que consiste sobre todo en esa incertidumbre, en la zozobra de esa incertidumbre y el esfuerzo de imaginar cómo paliarla, en no poder pensar en casi nada más porque todo pensamiento se tiñe de esa falta? ¿Una vida tan restringida, tan cortita, tan dolorosa a veces, tan peleada?⁷⁶¹

Caparrós define a la crónica desde un componente clave: el político. Rehúye del periodismo que no es político, es decir, que pacta con el poder (no solo el político, sino el de los medios de comunicación y el de las empresas que allí publicitan sus productos y servicios). No se trata de militancia partidaria, porque eso implicaría perder capacidad crítica. Los textos de Caparrós cuestionan las agendas de los grandes medios de comunicación y se burlan de aquello conocido como “interés público”. Hay muchos otros temas que pueden suscitar interés en los lectores y la tarea de un buen cronista es la de hacérselos conocer. Incluso están aquellos temas que se desconocen por completo, personas absolutamente anónimas, cuyo testimonio puede cambiar la realidad, cambiar la historia. Un ejemplo de este caso el de “Claroscuros”, donde contará la historia de José Poblete, un ciudadano chileno secuestrado y desaparecido en la última

⁷⁶¹ Martín CAPARRÓS, *El hambre*, Barcelona: Anagrama, 2015, p. 12.

dictadura militar argentina. Hasta el momento de su publicación (en la revista *Viva*, del diario *Clarín*, en 1996) era un absoluto desconocido. Sin embargo, un juez federal que leyó esta crónica comprendió que aunque los delitos de la dictadura hubiesen prescrito, esta historia –los datos con los que se había construido y documentado eran todos ciertos y, por lo tanto, sirvieron de evidencia y como punto de partida de otras investigaciones– mostraba (o argumentaba) que existían crímenes de lesa humanidad. Fue la curiosidad y la mirada atenta, casi al acecho, de Caparrós –conoce a un amigo de Poblete en un colectivo y él le cuenta la historia de su amigo– aquello que permitió modificar una realidad y contar una historia que estaba sepultada. Escribe Caparrós en *Lacrónica*:

Habría que hacer periodismo contra la demanda más primaria del público: contra el público. Que periodismo no solo es contar las cosas que algunos no quieren que se sepan. Que periodismo es cada vez más, contar las cosas que muchos no quieren saber.

Porque creen que no les interesa. Porque no se pusieron a pensar en ellas. Porque nadie se las contó bien⁷⁶².

Caparrós no hace periodismo de inmersión, sino todo lo contrario, puesto que busca la distancia, aunque a veces se acerca mucho, demasiado, a otros mundos, incluso a uno que le da náuseas, como ocurre, por ejemplo con “El sí de los niños” (*Clarín*, 1997), donde retrata a los pedófilos que viajan a Sri Lanka atraídos por la gran oferta de prostitución infantil. Es en este caso donde oculta su identidad: “Querría preguntarle por qué hace lo que hace pero no debo, porque Bert tiene que suponer que yo soy uno de ellos”⁷⁶³.

Hay que señalar que Caparrós también tiene textos de no ficción que no necesariamente son crónicas y que construye a partir de fotografía (a menudo se define como un fotógrafo frustrado, ya que esa fue su primera vocación). En “Postales”, una sección que se publica en la revista española *Altaïr Magazine* desde 2016, sus textos surgen de fotografías que él obtiene, tanto con su máquina

⁷⁶² M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 54.

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 166.

profesional, como con su teléfono. En su tarea como cronista, su pulso como fotógrafo nunca queda relegado. Por ejemplo, es suya la foto de portada de *El hambre*, un plano en picado de una madre y su bebe. Nuevamente, aparece la mirada como un elemento clave de la crónica. Constantemente su narrador habla del modo en el que lo miran, del modo en que se miran las voces que narran, de las miradas en todos los órdenes (“Cuando le pregunté si no había que incluir a Marx, me miró con un dejo de sorna”⁷⁶⁴).

Didi-Huberman se refiere a la “posición del exiliado” para hablar de una “acuidad visual” o “potencia del ver”⁷⁶⁵ y en el caso de Caparrós esta perspectiva se rastrea en un nivel discursivo y también en su propia historia familiar, la de su abuelo republicano español, así como también en la suya propia, ya que debió abandonar Argentina durante la dictadura militar y emigró a Francia. Caparrós narra a partir de choques, que provienen de una distancia y de una extrañeza hacia los hechos a los que asiste como testigo. Es en ese impacto frente al cual no permanece neutral el lugar donde nacen sus crónicas. “Sólo se puede contar lo que no se conoce por oposición a lo que sí. El placer de la crónica: el gusto de deshacer un saber para armar uno nuevo –provisorio, siempre provisorio”⁷⁶⁶. Para definir esta actitud, esta identidad y esta posición que adopta la crónica, Caparrós elige un solo adjetivo: sudaca. Lacrónica, para referirnos en sus propios términos, es, por lo tanto, sudaca, y de este modo, ese epíteto despectivo (e impuesto por un extranjero para referirse a los sudamericanos e incluso, a otros ciudadanos de América Latina), se ubica en otra posición, se revalúa. Lo sudaca se convierte en un modo de ver y de conocer. Lacrónica reproduce voces, no embellece ni el discurso ni la realidad que reconstruye. Por eso, Caparrós utiliza un término coloquial para hablar de un discurso que no teme tampoco ni la calificación ni la mirada ajena (ajena y arrogante) y que ha sido históricamente menospreciado. Es

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 223.

⁷⁶⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, p. 22.

⁷⁶⁶ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 48.

un discurso que no reniega de su identidad, y como sudaca, nutrido de una herencia cosmopolita y con raíces eclécticas.

Un puente entre dos generaciones

El de Caparrós es un trabajo de renovación, solitario y pionero, al que se ha dirigido sin mapas, orientado por su olfato y su curiosidad, sin disparar contra sus predecesores. Bebe de estos últimos, mientras que, en simultáneo da un paso, un auténtico salto de –parafraseando el título de su libro emblemático– larga distancia. Hay un respeto por la tradición, por un grupo de hombres que se propusieron contar la realidad.

Caparrós cita al cubano José Martí en *El Interior*, como modelo de prosa y también como quien se propuso retratar el progreso, el ingreso de las industrias en las pequeñas comunidades.

«He visto las entrañas del monstruo», dijo José Martí, el gran cronista; yo también las estoy viendo pero es otro. Martí hablaba de sus años en los Estados Unidos; yo digo este galpón de tres cuerdas de largo y diez pisos de alto donde muy pocos trabajadores manejan máquinas tremendas: el monstruo escupe fuego para hacer acero⁷⁶⁷.

Incluso se sumerge en un pasado más remoto aún que el del modernismo y acude a los primeros hombres –europeos– que narraron lo que ocurría en “la otra orilla”, como escribiría Carlos Fuentes. Caparrós recuerda en “Cadáveres exquisitos” (1987) a Juan Díaz de Solís –quien inspira a Juan José Saer para escribir *El entenado*– y en especial a Ulrico Schmidel, el primer cronista que narró lo que ocurría en territorio argentino en 1536 durante el gobierno de Pedro de Mendoza. Hay incluso un arco entre aquel cronista alemán que escribió sobre el hambre y Caparrós.

En *El Interior* Caparrós se detiene en la figura de Álgar Núñez Cabeza de Vaca, el autor de *Naufraios*, quien fue “uno de los mejores narradores españoles de su tiempo”, además de un aventurero que logró grandes hazañas, explorando a

⁷⁶⁷ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 21.

pie miles de kilómetros de territorios peligrosos, cruzando selvas, entre ellas, la misionera, donde se toparía con las cataratas del Iguazú.

Yo imaginé ese momento tantas veces. Hoy, habiendo visto tantas fotos, sabiendo cuál va a ser la maravilla, las cataratas siguen impresionando al que las mira; entonces, aquellos soldados caminaban por la selva sin saber hacia dónde, muy perdidos, y oyeron de pronto un ruido que fue creciendo hasta hacerse infernal y temblaron de miedo ante las puertas del final y se encontraron de pronto con el espectáculo de la caída perfecta: nada más suntuoso⁷⁶⁸.

Es decir, Caparrós tiene un profundo conocimiento sobre los cronistas y su tradición, no solo como personajes de la historia, que cambiaron el curso de la misma, como un Adelantado y un aventurero, sino en cuanto a sus escritos de carácter literario.

Es testigo Caparrós del devenir de la crónica, un puente entre la generación anterior de renovadores del género los hoy llamados “Nuevos Cronistas de Indias”. Durante diez meses de 1974 trabajó en la redacción de la revista *Noticias*, en la sección Policiales que dirigía Rodolfo Walsh. Caparrós no es discípulo del autor de *Operación Masacre*, como el mismo cronista le cuenta a Juan Cruz, pero sí reconoce en ese autor una inspiración e influencia. A él se refiere y a su cuento “Esa mujer” (“excelente, mayor”⁷⁶⁹) en “Cadáveres exquisitos”.

Dice Jorge Carrión que a Tomás Eloy Martínez le hubiese encantado leer *El Interior*⁷⁷⁰. Martínez sí leyó y mucho a Caparrós. Ambos fueron amigos y aunque en *Literatura que cuenta* dice el cronista que no se siente discípulo de Martínez, en el epílogo de *Lacrónica* se refiere a él como “un padre, un amigo”. Martínez, quien inmortalizó en *Lugar común la muerte* a tantos artistas y creadores, recibe de la pluma de Caparrós su homenaje.

A mí me gusta recordarlo así: como un gran inventor de historias verdaderas. Cualquiera inventa historias; es muy difícil inventar historias verdaderas (...). Sus

⁷⁶⁸ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 144.

⁷⁶⁹ M. CAPARRÓS, *Larga distancia*, p. 164.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 9.

crónicas fueron un raro encuentro entre Borges y García Márquez: sus frases tomaron préstamos del ciego, sus climas, del realismo mágico⁷⁷¹.

Es también heredero de Gabriel García Márquez en cuanto a una tradición de cronistas que el argentino apodó “Gabitos”⁷⁷² y tiene un papel muy activo en la Fundación con sede en Colombia.

⁷⁷¹ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 615.

⁷⁷² M. CAPARRÓS, “La invasión de los «Gabitos»”, edición digital sin paginación.

Un nuevo clásico: Larga distancia

En octubre de 2017 se publicó en España una nueva edición de *Larga distancia*. Esta antología de crónicas es ya un clásico de quienes estudian periodismo en Hispanoamérica, un libro que no solo está dentro del canon de las obras argentinas más representativas de la literatura reciente, sino, como escribió Tomás Eloy Martínez, encontró en ellas el “apogeo de un género”. También Jorge Carrión se refiere a la ambición que persiguieron y conquistaron estas crónicas cosmopolitas.

El viaje y la poesía coinciden explícitamente en la obra de Caparrós, el más inquieto de los cronistas de este cambio de siglo, en cuyas rítmicas páginas abundan los endecasílabos. Publicadas en 1992, las crónicas de *Larga distancia* inyectaron una ambición global al periodismo narrativo en nuestra lengua. Una ambición que no ha cesado en la obra posterior de Caparrós, constante reformulación del inconcreto género de *la vuelta al mundo*. En *Una luna* los versos, entreverados con la prosa («La luna casi llena, cielo otra vez del sur: estoy llegando»), se relacionan con la voluntad de condensar, de alcanzar la esencia de la crónica⁷⁷³.

Ya en 1992 este cronista viajero decía ubicarse en un cruce que “se desliza más acá del periodismo, más allá de la literatura, para ocupar un lugar sin espacio: escribir crónicas”⁷⁷⁴. Es decir, ya para esta fecha, Caparrós postulaba esa intersección de discursos, pero a la vez una autonomía, un lugar que –por entonces– carecía de espacio.

Leila Guerriero destaca la polifonía que aparece en los textos de Caparrós, y esa presencia de la oralidad, aunque sean, aunque suene contradictorio, diálogos inventados en un texto de no ficción.

A veces Caparrós hace algo muy interesante en sus columnas, inventa diálogos que claramente no existieron entre dos personajes inexistentes. Eso tan evidente

⁷⁷³ J. CARRIÓN, “Mejor que real”, p. 36.

⁷⁷⁴ M. CAPARRÓS, *Larga distancia*, p. 15.

le sirve como recurso narrativo para hacer un comentario sobre su artículo de opinión. Pero es superevidente⁷⁷⁵.

En las crónicas de *Larga distancia* aparecen escenarios y personajes verdaderos (resulta un hallazgo periodístico que Caparrós entrevistase a comienzos de los noventa a un joven líder cocalero, un tal Evo Morales, quien luego sería presidente de Bolivia, o el perfil de Jean-Bertrand Aristide, de Haití), pero también aparecen textos que resultan de larga distancia desde una referencia temporal, anclados en tiempos remotos desde el presente de la narración. Uno de ellos es “Don Miguel o el honor de la deshonra”. En él, el narrador precisa que los hechos que describe transcurren en 1604, en Valladolid, con un escritor cansado – nunca dice expresamente que es Miguel de Cervantes– escribiendo una novela en una casa habitada por mujeres.

De todos modos, *Larga distancia* es el libro fundante, la antología pionera de lo que hoy se llama crónica.

⁷⁷⁵ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 39.

Puras voces del jazz

Caparrós escribió una crónica monumental de casi setecientas páginas llamada *El interior* (2006). Este viaje por dieciséis provincias de la Argentina (el litoral mesopotámico y el noroeste del país) comenzado el siglo XXI retrata aquello que desde la capital se conoce como “el interior”, epíteto que no siempre agrada a quienes allí viven. ¿Es entonces la capital “el exterior”? ¿Es entonces “el interior” lo que se oculta? “¿Salir hacia el Interior sería entonces entrar? ¿Dónde?”⁷⁷⁶, se pregunta el cronista. Explica Jorge Carrión en el prólogo a la edición española de esta crónica que el hilo conductor de este viaje es la búsqueda utópica de la patria, pero que esconde este periplo otra búsqueda más: la del padre⁷⁷⁷.

El *Interior* está dividido por capítulos y cada uno de ellos lleva el nombre de una provincia. Dentro de cada capítulo hay diferentes localidades, parajes o ciudades. *El Interior* tiene la estructura de un viaje, un viaje realizado en auto (al que llama Erre), donde, para regresar a un punto de partida hay que desandar el camino recorrido. De este modo, el capítulo posterior a “Provincia Corrientes” es “Provincia Misiones”, que será luego sucedido por “Provincia Corrientes”, pero donde el cronista retrata otros sitios que no había presentado previamente. El libro comienza en la provincia de Buenos Aires y culmina en Córdoba, provincia mediterránea, en el corazón de la Argentina, precisamente, en *el interior*.

Caparrós, formado como historiador en la Universidad de la Sorbona, proporciona un documento de la Argentina donde se atesoran las diferentes idiosincrasias, las economías, los malestares y los registros dialectales de cada sociedad que visita. Hay información demográfica y geográfica (en particular sobre el estado de las rutas), pero el valor de esta crónica son las voces. Se encuentra en esta crónica el ejemplo más destacado del interés y defensa por la intrahistoria

⁷⁷⁶ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 16.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 7.

a través de la crónica en América Latina del presente siglo. Interior e intrahistoria comparten el prefijo *inter* que invita a sumergirse en un mundo alejado de los medios de comunicación y de las páginas de los libros de Historia, habitado por personas anónimas. Son sus voces las que emergen y las que se escuchan, voces enhebradas en un texto, como apunta Carrión, con la técnica del *collage*. “En varios momentos las personas con que se cruza hablan en verso. Verso libre, algún endecasílabo. Puro jazz”⁷⁷⁸.

Caparrós encuentra en su desplazamiento físico una metáfora que define al cronista: viajar es escuchar.

Me gusta escuchar: viajar es, más que nada, un ejercicio de la escucha. Pero me agota, por momentos. Escuchar es tanto más cansador que hablar: uno habla con sus propias palabras, con lo que ya conoce y, salvo epifanías, se sorprende muy poco. Escuchar, en cambio –no digo oír, digo escuchar– necesita una atención muy especial: esperar lo inesperado todo el tiempo⁷⁷⁹.

Este desplazamiento agotador que describe Caparrós puede interpretarse como el movimiento que realiza una persona, en términos de Gadamer, para comprender al otro. La voluntad de comprender y de comunicarse no solo para entender, sino para además, luego, poder narrar. Pero no existe una posibilidad de comprender un país de un solo modo; primero, por la dimensión de una sociedad que tiene, a su vez, distintas sociedades dentro, y, en segundo lugar, porque la perspectiva define al objeto (el cronista es porteño, es hombre, tiene un determinado capital intelectual, etc.). Caparrós es, como las personas que entrevista y conoce en su viaje, argentino, y, a la vez, es un extranjero. El cronista de *El Interior* se llama Caparrós. Un policía lo detiene y lo reconoce, porque su rostro y su voz son conocidos de la TV y de la radio. Es, por lo tanto, en los lugares que visita no solo un extranjero, sino también un cronista, aquel que es identificado por el otro como un narrador, aquel que tiene la voluntad de escuchar y de narrar.

⁷⁷⁸ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 7.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 19.

—Disculpáme, estoy tan emocionada de verte que no me puedo acordar cuál era tu nombre. Imagínate, yo te sigo todo el tiempo, te escucho, te miro, y me emociona tanto que estés acá con nosotros que no me puedo acordar.

Caparrós, le digo, y el tipo empieza a hablar con vos de radio en el micrófono⁷⁸⁰.

Así como le ocurrirá a Leila Guerriero en *Los suicidas del fin del mundo*, Caparrós es percibido como el porteño, un extranjero dentro de su propio país. Si, como él mismo se define, es un cronista sudaca en Hispanoamérica, es, en la Argentina, un cronista porteño, de la ciudad de Buenos Aires. Esta posición le permite narrar ese choque entre ambos mundos.

—¿Vos no serás de Buenos Aires, no?

—Y, sí.

—¿Sabés qué? Acá estamos hartos de que siempre nos tiren a matar⁷⁸¹.

Esta dicotomía centro y periferia, adentro y afuera, está omnipresente en esta crónica, donde, a su vez, adquiere distintos matices según la provincia que se visite.

—¿Ustedes se sienten parte del Interior?

—Sí, seguramente porque estamos demasiado cerca de Buenos Aires que es el exterior⁷⁸².

“El Interior”, dice Caparrós, es una imagen falsa. Es una perspectiva, y como tal, no es una realidad absoluta, basta con desplazarse para contemplar un escenario desde otro punto de vista. El interior es mucho más que la periferia, es aquel espacio considerado con cierto desdén por aquellos que están —o dicen estar— en “el centro”. No solo existe la dicotomía adentro y afuera en las provincias y en la ciudad de Buenos Aires, respectivamente, sino que cada provincia tiene su adentro y su afuera. Así, por ejemplo, recoge el testimonio de un rosarino, un habitante de la capital de la provincia de Santa Fe.

⁷⁸⁰ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 81.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 27.

⁷⁸² *Ibidem*, p. 30.

–Pero nosotros salimos de Rosario y es un infierno. A nosotros no nos quieren en ningún lado: no soportan nuestra superioridad.

–O sea que son los porteños del Interior.

–No, hermano: los porteños son los rosarinos de ahí afuera⁷⁸³.

El narrador de todas las crónicas es argentino y esta identidad es inescindible de sus textos. Por ejemplo, mientras describe Colombo, en Sri Lanka, compara ese sitio con el conurbano bonaerense: “Tiene cantidad de barrios que oscilan entre la casita tipo Banfield y la choza sin tipo, con vacas retozando en los barriales, y tiene, sobre todo, cuervos: los cuervos son los verdaderos amos de Colombo”⁷⁸⁴.

El cronista que propone Caparrós no es un turista, aquel que “no sabe de dónde viene”, sino un viajero “aquel que no sabe adónde va” y agrega que esta última figura –un humanista– quiere además saber “qué hacen, aquí y ahora, los hombres”⁷⁸⁵. Hay una doble exploración en *El Interior*. Por un lado, la geográfica y antropológica de un país, y también la de una expresión, donde derriba reglas ortográficas y gramaticales. En este “ornitorrinco de la prosa”, parafraseando a Juan Villoro, Caparrós recoge monólogos, no interiores, pero caóticos, propios de la oralidad. Recoge, por ejemplo un testimonio de un sindicalista, Alberto Piccinini, que se postulará a la intendencia de su pueblo. Con algunas comas, sin un solo punto, el político aporta su opinión sobre el gran interrogante de la Argentina: ¿por qué, con todos sus recursos y riqueza, no logra construirse allí un país con menos desigualdad? Caparrós, un esteta de la palabra, reproduce la opinión de Piccinini casi como si de un vómito se tratase. ¿Por qué no edita esta declaración? ¿Por qué no extrae de ella el meollo de una idea? ¿Será para revelar que un político es una suma de lugares comunes, de frases hechas? ¿Será para revelar sus contradicciones? ¿Será porque no lo escuchó, puesto que escuchar es también comprender?

⁷⁸³ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 42.

⁷⁸⁴ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 176.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. 70.

Explica Carrión que en *El Interior* hay “un repertorio de estrategias que va del diario personal al monólogo en verso”⁷⁸⁶. La poesía se evidencia en *El Interior*, más que en cualquier otro texto de no ficción de Caparrós, a través de versos inminentemente libres, donde hablan voces anónimas, de modo coral o individual, donde se recrean atmósferas, donde se narra la historia de un sitio en particular:

En esos días había
Miles y miles de soldados
En guerras europeas se zampaban
Una lata de extracto liebig⁷⁸⁷ justo antes de saltar la trinchera
Justo
Antes
De salir a morir por una patria.
Aquí había vacas
Que se volvían una patria⁷⁸⁸.

En este viaje reconstruye el campo semántico de un lema, otro aporte documental:

Con los huevos en la boca. Hay que poner un poquito más de huevos. Hacer huevo. Huevear. Huevón, la huevonada. Me costó un huevo. Le faltaron huevos. Boca boca boca huevos huevos huevos. La fraseología nacional rebosa de figuras quebradizas⁷⁸⁹.

Para Caparrós no existen los sinónimos. Cada palabra tiene un matiz diferente, a pesar de que expresen conceptos similares. Es un hábil retratista de la oralidad de cada sitio que visita, de los juegos del lenguaje de cada sociedad. Hay en él no solo un interés por observar o por escuchar, sino por comprender qué hay detrás de aquello que escucha, las reglas de ese sistema dialectal en particular:

La oratoria de los educados: en Buenos Aires, me parece, ya la clase media no hace esfuerzos por mostrar su educación cuando habla, cuando elige palabras, cuando las organiza. El habla silvestre se ha impuesto a través de los medios, los líderes variados: nadie cree que una frase cuidada y bien armada sea un valor

⁷⁸⁶ J. CARRIÓN, “Mejor que ficción”, p. 37.

⁷⁸⁷ Liebig es el pueblo donde transcurre este relato, bautizado así en honor a Justus von Liebig, quien inventó el extracto de carne, que permitió transportar en el siglo XIX la carne, enlatada en buen estado, de América a Europa.

⁷⁸⁸ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 79.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 109.

distintivo –o, más bien, muchos creen que es una antigüedad. En estos pueblos, ese respeto por la corrección aparece todavía en muchos giros⁷⁹⁰.

Y es a la vez un escritor meticuloso, que, como todos los narradores, busca con afán de precisión, pero lo que se presenta en Caparrós es la sinceridad y la transparencia de esa búsqueda,

Hay, entre las numerosas palabras que prefiero no usar, una que nunca pensé siquiera como opción: no tenía sentido que yo escribiera esa palabra. Ahora, tras evitarla tantos miles de páginas quizá ya pueda –o, por lo menos, voy a hacerlo: oh⁷⁹¹.

Hacerse viejo es, también, poder usar cualquier palabra.
Oh, la Argentina⁷⁹².

Hay crónicas en un sentido amplio, pero también con distinto tono, algunas más pícaras, como la de Carlos Paz, en Córdoba, una especie de aguafuerte sobre el turista adulto, o más policiales, como la que describe desde Tucumán, con el caso del joven Adrián Mansilla, asesinado por funcionarios, y también otras más antropológicas.

Las economías regionales resultan decisivas en la vida de los habitantes del interior. Las industrias (y su contaminación, como las papeleras en Gualaguaychú), el turismo y los cultivos o los campos con ganado impactan en la personalidad de los habitantes. Y también modifican el espíritu de sus habitantes las creencias y los mitos, como el del Gauchito Gil, en Corrientes. De un lupanar de Rosario, hasta una biblioteca popular de Entre Ríos, los turistas en la peatonal de Villa Carlos Paz, en plena temporada alta, y un templo sikh en Salta, o la maravilla de las cataratas del Iguazú.

La identidad no se encuentra, se busca, se entiende, pero aún así, incluso aquellos que se sienten parte de una sociedad, revelan contradicciones. Es acá donde más le gusta a este observador feroz y porteño describir a quienes conoce:

⁷⁹⁰ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 431.

⁷⁹¹ Se equivoca Caparrós, puesto que ya había utilizado esta expresión en “Dos tres, muchos Guevara”, publicado en *Larga distancia*, p. 167.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 639.

Hay algo raro en esta idea de identidad: Casi todas las personas a las que les pregunté me dijeron que uno de los rasgos más distintivos de Córdoba era el cuarteto, sin ninguna duda. Y casi todos ellos me dijeron que nunca habían ido a un baile cuartetero. La identidad parece ser lo que hacen los demás⁷⁹³.

“Lacrónica” es una sumatoria de voces, la reconstrucción de un hecho a partir de los testimonios de quienes narran.

Una crónica contiene, en general, multitud de entrevistas –aunque la mayoría no se presente como tal. El cronista para armar su historia, ha debido entrevistar a cantidad de personas –y reproducirá, si acaso, de algunas, algún concepto, unas pocas palabras⁷⁹⁴.

Para intentar retratar un escenario tan grande como un país, este cronista se nutre también del contacto de otros cronistas, de otros periodistas (Reynaldo Sietecase, en Rosario, o Claudio Gastaldi, en Entre Ríos, o un personaje, cuyo nombre no quiere mencionar el cronista y al que se refiere como “el hombre”, un empresario de los medios de Entre Ríos). Empresarios, políticos, jóvenes, maestros, ancianos, inmigrantes, aborígenes, aristócratas, okupas, prostitutas, intelectuales, etc. Todos ellos aparecen en *El Interior*.

Es el territorio argentino un sitio de contradicciones, donde la dicotomía civilización/barbarie puede leerse en el siglo XXI como el antagonismo capital/interior. Carrión escribe en el prólogo de *El Interior* que, cuando Caparrós escribe sobre violencia, en ocasiones “saltan las comas” porque se trata de “extraerle su verdad a la patria”⁷⁹⁵. Historiador, Caparrós se propone no solo hablar de la violencia del presente, la que ocurre mientras él la observa o la intuye, sino la de muchos siglos. En *El Interior*, Caparrós encuentra violencia en sus múltiples manifestaciones, las injusticias y las asimetrías, como el trabajo extremo de unos hombres paleando sal⁷⁹⁶. Los excesos signan una tierra tan vasta y rica: “Los peones sacan terneros y terneras de la manga, de a uno en fondo, los tiran en el suelo y los someten al registro civil. Foucault ya explicó que la identificación

⁷⁹³ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 672.

⁷⁹⁴ M. CAPARRÓS, *Lacrónica*, p. 448.

⁷⁹⁵ J. CARRIÓN, prólogo *El Interior*, p. 7.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 460.

es un acto de violencia”⁷⁹⁷. Caparrós se detiene a escuchar estas historias, como la de los ex combatientes de la Guerra de Malvinas, que partieron con 18 años desde la provincia de Corrientes, mil quinientos muchachos de los cuales regresaron la mitad, y de los cuales muchos se encuentran en neuropsiquiátricos o se han suicidado⁷⁹⁸.

Persiste en Caparrós una búsqueda totalizadora, no solo en la no ficción. Uno de los ejemplos en el plano de la ficción es el de *La Historia*, casi un procedimiento borgeseano, un documento sobre el origen de su país. La realidad es compleja y tiene sus múltiples aristas y por lo tanto busca sumar la mayor cantidad de voces que le sea posible. *La Voluntad* es otro ejemplo de esta exploración, los tres volúmenes de este documento de historia sobre los movimientos revolucionarios en la Argentina, desde 1966 hasta 1978, que contiene algunas crónicas dentro, una de ellas es la de Taco Ralo, el intento frustrado de un grupo de guerrilleros de conformar en 1968 un campamento de entrenamiento. Caparrós admite que para crear este relato “hubo que dar con un tono que no era el de la crónica, más distante, más neutro”⁷⁹⁹. A su vez, se enfrentaba Caparrós al desafío de escribir una obra de más de mil páginas junto con otro autor. Él mismo asegura que nos se trata de una crónica en sí, aunque también rechaza el género testimonio, ya que admite que si bien esta fue la materia prima de este libro, esos testimonios fueron “ampliamente procesados y fundidos en un relato que alguien escribió”⁸⁰⁰.

Cosmopolita, políglota, nómada, errante, historiador, curioso observador, Caparrós viaja por el mundo y también dentro del país que lo vio nacer. Hay una generación de periodistas y escritores que asistieron y asisten a sus talleres, así como también deja plasmado sus reflexiones sobre el género en *Lacrónica*. Este último resulta un manual para aquel que quiera escribir o conocer la lógica de esta

⁷⁹⁷ M. CAPARRÓS, *El Interior*, p. 109.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 241.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 240.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 241.

galaxia discursiva que gana premios internacionales, que se convierte en documento histórico, y, nunca deja de ofrecer exquisita literatura.

JUAN VILLORO, EL RAPSODA MEXICANO

El secreto de la crónica depende de incluir
lo que no es histórico, la vida cotidiana,
casi secreta que respalda esa noticia.
JUAN VILLORO⁸⁰¹

Tres días después del último terremoto que azotó su ciudad natal, el 22 de septiembre de 2017, el Distrito Federal de México, Juan Villoro (México, 1956), quien ha escrito tantas páginas y crónicas sobre desastres naturales, publicó un poema en el diario *Reforma*, en el espacio que tiene asignado para su columna semanal. Estos versos se convirtieron, impulsados por las redes sociales, en el himno de los sobrevivientes. “El puño en alto” es el poema donde un yo lírico se dirige a un tú colectivo, al pueblo que, entre tanto caos y desesperación, se detiene a ayudar al próximo. Los héroes tienen un poder: escuchar. Son ellos los que poseen la voluntad de oír a quienes no conocen para, de este modo, brindarle su ayuda. Desean escuchar a aquellos que murmullan, que hablan desde la oscuridad, sepultados bajo los escombros. Estos a continuación son los versos finales del poema:

Los que levantaron el puño para
escuchar si alguien
vivía y oyeron
un murmullo.
Los que no dejan de escuchar⁸⁰².

“He conocido pocas mentes tan veloces y tan lúcidas, tan dispuestas a decir lo que sabe de manera amena y lógica”, escribe el editor Juan Cruz Ruiz, y lo

⁸⁰¹ Juan VILLORO, “El americano impaciente”, pról. a *El dictador, los demonios y otras crónicas*, de Jon Lee Anderson, Barcelona: Anagrama, 2009, p. 12.

⁸⁰² Juan VILLORO, “El puño en alto”, *Reforma*, México D.F., 22 de septiembre de 2017.

En: <<http://www.reforma.com/aplicaciones/editoriales/editorial.aspx?id=120530>> [Última consulta: 23/09/2017]

llama el “filósofo de la rapidez”⁸⁰³. Villoro ha recibido premios como novelista (Herralde de novela, en 2004, por *El testigo*), es dramaturgo (*Filosofía de vida* tuvo una versión argentina en 2012, protagonizada por el actor más prestigioso de la historia teatral del país, Alfredo Alcón), autor de ficción para jóvenes y además es un cronista y un poeta popular. Crítico de la situación política que vive su país, sumergido en la guerra contra el narcotráfico, una sociedad azotada por un alto índice de inseguridad, Villoro se detuvo en aquel desastre para destacar una virtud de su pueblo: la solidaridad. En cuestión de días apenas su poesía esperanzadora —que es, no formalmente, pero sí una crónica y una fotografía de aquel momento— fue leída o pronunciada por mexicanos de distintas edades y clases sociales, hermanados por una tragedia que no discrimina. Creó, de modo espontáneo, un género literario al que califica como “sismológico”, arte a partir de una obligación y responsabilidad periodística:

Quise condensar en un texto un gesto que se dio espontáneamente entre los rescatistas de la sociedad civil, que era alzar el puño para que la gente hiciera silencio para escuchar si había el murmullo de quien todavía vivía entre los escombros. Era el gesto de la vida, pero también un gesto solidario. (...) Se me ocurrió escribir una especie de letanía donde sintetizara las imágenes del terremoto y ese gesto de resistencia. Con las urgencias periodísticas, lo escribí en dos horas sin pensar en las consecuencias. Si tuviera que encontrarle un género literario, diría que es sismológico. Una réplica. "Desconfío de las personas que en momentos de peligro tienen más opiniones que miedo", escribí en *Tiempo transcurrido*. Me sentí abrumado con esa repercusión y también correspondido. Lo mejor de ese texto es que ya no es mío⁸⁰⁴.

Las réplicas, para su sorpresa, aquellos efectos que escapan a la razón y a los planes, casi como el poema escrito con gran empatía, se advirtieron en una sociedad sobre la que tanto ha escrito: la propia.

⁸⁰³ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 57.

⁸⁰⁴ Laura VENTURA, “La literatura tiene que ver con la ilusión de que algo sea posible”, *La Nación*, 16 de octubre de 2017.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/2072685-juan-villoro-la-literatura-tiene-que-ver-con-la-ilusion-de-que-algo-sea-posible>> [última consulta: 17/10/2017]

A los cronistas, como a tantos escritores, se les solicita analizar el escenario donde escriben, el de su país, el de su región, sus influencias y los alcances del género a través del cual se expresan. En las reflexiones de Juan Villoro los demás cronistas contemporáneos encuentran una síntesis de academicismo combinado con una vasta experiencia periodística y literaria que no existe en otra figura del género. Fue profesor de la Universidad Autónoma de México y profesor invitado de la Universidad de Yale (sobre esta experiencia nace un texto inclasificable sobre Shakespeare que se analizará en este capítulo), Boston, Princeton y Pompeu Fabra. Y, nuevamente, hay que destacar que es un escritor popular, un conferencista nato, hábil no solo a través de la escritura, sino con un don para la palabra oral. Dice Elena Poniatowska sobre el don de su compatriota como orador:

Hace años que para mí es una fiesta escucharlo y acudo a sus conferencias. Son mejores que las de cualquier otro intelectual mexicano. En la Sala Manuel M. Ponce, lo escuché rendirle homenaje al querido Federico Campbell y al final recibió una ovación que Federico seguro escuchó porque los aplausos retumbaron en el Zócalo⁸⁰⁵.

Villoro ha sido conductor de radio (su primera participación comenzó en 1977 en México con *El lado oscuro de la luna*) y a este medio le rinde homenaje constantemente, quien tiene el don de la palabra, pero también de escuchar.

Los elementos de la cultura popular están omnipresentes en los textos de Villoro, mezclados con citas de filósofos y escritores. *Dios es redondo* (2006) es quizá su libro de crónicas más famoso, el resultado de su experiencia en el Mundial de Francia de 1998, que cubrió como cronista para el diario mexicano *Jornada*. Allí, presencia partidos, entrenamientos y el clima previo y posterior a los partidos que envuelve a los hinchas. El fútbol significa para Villoro el regreso a los orígenes de su narración, al germen de una expresión que lo acompaña desde que era niño: el relato oral. Le cuenta el cronista a Juan Cruz Ruiz que escuchaba por la radio a Ángel Fernández, un relator de fútbol, quien “reinventaba los

⁸⁰⁵ Elena PONIATOWSKA, “Astronomía, rock, fútbol y demás”, en *Revista de la Universidad Autónoma de México*, n°. 146 (2016), p. 18.

partidos y los convertía en la guerra de Troya”⁸⁰⁶. En cierto modo juega también Villoro con esta idea de crear héroes y estirpes: “El fútbol ha tenido un rey, Pelé. Pero sólo ha tenido un esclavo liberador”⁸⁰⁷, en referencia en este último caso a Diego Maradona. Experto en crónicas sobre este deporte, Poniatowska le preguntó en una entrevista pública en 2016 si este tema sobre el que tanto había escrito era uno de los motivos por los cuales se había convertido en un autor que gozaba de todas las simpatías, interrogante que él respondió de modo negativo, puesto que también para “muchos” (adjetivo que no precisa, pero que se refiera posiblemente a los intelectuales) significa también una vulgaridad.

En su obra, de ficción y de no ficción, aparece el rapsoda, un narrador que teje con la materia de la oralidad. Es él mismo quien rescata este término del antiguo griego, cuyo exponente más destacado fue Homero, quien engarzó las voces que había escuchado para elaborar sus relatos, para referirse a los cronistas de fútbol⁸⁰⁸. Dice Villoro en esta conferencia, parafraseando al filósofo Mladen Dolar:

La voz es el excedente del cuerpo. Es algo que parecería sobrar en nosotros. Sale de nosotros como un extra, y, al mismo tiempo es el espíritu, alma corporizada. Por un lado la voz es lo que sale, pero una vez que sale representa lo más valioso, el alma corporizada. Esa es la paradoja de la voz. Está dentro de nosotros mientras callamos; cuando sale, deja de pertenecernos, pero nos representa mejor que nada.

Se pregunta Villoro quién es el dueño de la voz, a quién pertenece una vez que alguien habla. La crónica es un valioso tesoro de voces. El fútbol, por lo tanto, posee, como competición, elementos de la crónica, ya que muchas voces intervienen en un partido, en una realidad con múltiples perspectivas, compartidas y enfrentadas, un sitio donde los actores no ocultan su subjetividad –son jugadores o son hinchas–, y donde quien narra los hechos es un testigo que construirá un relato con toda aquella información, aquella experiencia (“el juego

806 J. CRUIZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 58.

⁸⁰⁷ J. VILLORO, *Dios es redondo*, p. 24

⁸⁰⁸ Juan VILLORO “Los rapsodas de la radio”, D.F. México, 12 de septiembre de 2017:
En: <<https://www.youtube.com/watch?v=0F4DW8RLb-w>>. [Última consulta: 01/10/2017]

sucede dos veces, en la cancha y en la mente del público”⁸⁰⁹). Martín Caparrós también escribió su libro sobre fútbol, *Boquita* (2005), donde reconstruye la historia del club de fútbol argentino, libro que menciona y alaba Villoro en la crónica “El aprendizaje del vértigo”⁸¹⁰, incluida en la antología de Darío Jaramillo Agudelo, y en *Dios es redondo*⁸¹¹. Incluso ambos publicaron un libro en conjunto que recopila la correspondencia que mantuvieron durante el Mundial de Sudáfrica de 2010 (*Ida y vuelta*, Seix Barral, 2012).

El fútbol significó para un pequeño Juan Villoro, mientras se educaba en un colegio alemán, su vínculo con el castellano. Era solo durante el recreo –y durante este tiempo los niños jugaban fútbol– cuando se podía hablar en la lengua de sus padres: “Como las pasiones son caprichosas, asocié para siempre el gusto por gritar en la lengua proscrita con la pelota que le daba sentido al recreo”⁸¹². En el fútbol encuentra también Villoro un vínculo y una exploración a su tarea como cronista:

El sistema de referencias del fútbol está tan codificado e involucra de manera tan eficaz a las emociones que contiene en sí mismo su propia épica, su propia tragedia y su propia comedia. No necesita tramas paralelas y deja poco espacio a la inventiva del autor. Ésta es una de las razones por las que hay mejores cuentos que novelas de fútbol. Como el balompié llega ya narrado, sus misterios inéditos suelen ser breves. El novelista que no se conforma con ser un espejo, prefiere mirar en otras direcciones. En cambio, el cronista (interesado en volver a contar lo ya sucedido) encuentra ahí inagotable estímulo⁸¹³.

La originalidad de Villoro reside en el hecho de que no utiliza a la literatura y a su retórica para hablar de fútbol, sino que, por el contrario, a través del fútbol reflexiona sobre la escritura y sobre la sociedad. Así, se refiere, por ejemplo, al “campeón de invierno”, el equipo ganador de un torneo que poco importa a las masas, “un líder que no ha llegado a la meta”.

⁸⁰⁹ J. VILLORO, *Dios es redondo*, p. 11.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁸¹¹ *Ibidem*, p.153.

⁸¹² *Ibidem*, p. 19.

⁸¹³ *Ibidem*, p. 18.

En la literatura solo hay campeones de invierno. *Dios es redondo* surge de esta certeza. La descripción puntual de las jugadas y el computable universo de las estadísticas pueden hallarse en el periodismo deportivo. Adentrarse en la pasión por vía de la crónica obliga a tomar en cuenta los hechos, pero sólo como referencia pero, aún no es lo que podría ser. Está constituido de futuro y anhelo y mera posibilidad. Un trofeo virtual cuya condición vacía encandila a los seguidores: desear es útil para ellos⁸¹⁴.

Villoro a menudo cita *Culturas híbridas*, del antropólogo Néstor García Canlini⁸¹⁵, quien realiza un amplio análisis sobre las manifestaciones de la posmodernidad y las fronteras que se derrumban en el arte, en los medios de comunicación, etc. Es el mismo Villoro quien lo hace con su prosa. Constantemente realiza lo que él denomina “itinerarios extraterritoriales”: combina lo local con lo global, lo popular con lo culto, derriba las fronteras de los géneros, juega con ellas, no se frustra ante las reglas y convenciones que estas categorías proponen y no ata su expresión al género, sino que, por el contrario, moldea los géneros a su antojo para que pueda expresarse.

Sociólogo de formación, Villoro explica su fascinación por el fútbol, un universo al que equipara con la complejidad de una sociedad o de un sistema de creencias que da espacio a lo místico y a lo religioso, donde hay una contienda entre el Bien y el Mal (el árbitro, para Villoro, es el representante del Diablo), la construcción de héroes y mitos. A su vez, le atrae un deporte que no depende de una tiranía física, donde pueden observarse distintas contexturas dentro del campo de juego. El título *Dios es redondo* proviene de un término del cristianismo neoplatónico, donde la perfección de Dios se expresa en esa figura geométrica. Además de *Dios es redondo*, escribió crónicas sobre este tema en *Los once en la tribu* (1995), *Balón dividido* (2014), *Vida y muerte de Diego Armando Maradona* (2012).

Exquisito periodista, Villoro publica en una misma antología *Los once de la tribu* entrevistas a William Golding, Günther Grass o a Sergio Pitol, y también al

⁸¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁸¹⁵ Juan VILLORO, *De eso se trata*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2007, p. 152.

relator de fútbol Ángel Fernández, el mismo que marcó su infancia con sus historias épicas. Villoro es hábil para combinar lo académico con lo popular, lo clásico, con lo contemporáneo y lo posmoderno. Así, en el prólogo de *Dios es redondo* mezcla las citas de un niño de 7 años, con frases de Manuel Vázquez Montalbán, Montaigne y Voltaire. Este carácter híbrido se encuentra en sus crónicas que tienen además de actualidad, esa posibilidad de contar lo ya sucedido, los elementos del ensayo. Uno de los capítulos de *Dios es redondo* se titula “*Cuando desear es útil*”, que recoge casi con las mismas palabras, la misma idea que inspirará y que completará en un libro de ensayos llamado *La utilidad del deseo* (2017), que proviene de un lema de los hermanos Grimm (“Entonces, cuando desear todavía era útil”), y que remite a la infancia, a lo primitivo, a creer que la magia es posible, a que los deseos se pueden otorgar y también cumplir.

A su vez, en este retrato épico de un mundo de magos, héroes y titanes, también encuentra Villoro en el fútbol un pequeño escenario de un teatro más amplio que es la sociedad, un “espejo del mundo que comienza más allá de los estadios, el juego de las patadas no es ajeno a la violencia, el racismo o la comercialización”, “los salvajes de la sociedad posindustrial”⁸¹⁶. Cada sociedad tiene su particular reflejo, su propio “sistema de representación del mundo que asimila su alta cuota de estupidez”⁸¹⁷, los excesos, su modo de manifestar la pasión, la manifestación de lo peor de su propia identidad:

En México, los estadios aún no son cadalsos con asientos numerados, pero las golpizas, los botellazos, las agresiones a periodistas y la violencia verbal suben de tono como en una canción del grupo Molotov. Las tribunas parecen darle la razón a Vicente Verdú: «Ninguna reunión de masas ofrece mejores condiciones para exhibir una coreografía fascista que los grandes partidos de fútbol»⁸¹⁸.

Y de lo global, del fútbol como sistema que representa las miserias de cada sociedad, Villoro realiza una operación más compleja donde pone la lupa sobre los individuos dentro de la masa. “Adentrarse en la pasión por vía de la crónica obliga

⁸¹⁶ J. VILLORO, *Dios es redondo*, p. 23.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 136.

a tomar en cuenta los hechos, pero sólo como referencia”⁸¹⁹, escribe Villoro para explicar que él no aborda lo que todos conocen, aquello que los hinchas, los adversarios e incluso quienes no simpatizan con el fútbol pueden ver en la TV, en los partidos o buscar en tablas de resultados. Así, Villoro realiza un conmovedor perfil (“El último hombre muere primero”) de un famoso arquero alemán, Robert Enke, quien se suicida tras la muerte de su hija. O describe el clima asfixiante en un bar de Dachau, en las inmediaciones del campo de concentración nazi, a partir de la descripción de la particular mujer que sirve a los comensales durante la transmisión de un partido del Mundial (“La segunda tortuga”). El interés de Villoro es el de narrar “la vida privada de los goles”, como él llama a las historias que retrata en las crónicas de fútbol que tienen mucho menos que ver con el deporte en sí, sino con la intrahistoria de esta galaxia.

⁸¹⁹ J. VILLORO, *Dios es redondo*, p. 27.

Un cronista chilango

Reflexiona Villoro sobre Jean-Claude Romand, el personaje que inspira a Emmanuel Carrère para *El adversario*, novela que se mencionaba en el primer capítulo de esta investigación⁸²⁰. El autor francés conoció la historia de aquel falso médico a través de los medios y quiso darle forma de novela de no ficción. Al principio, Romand no accedió a ser entrevistado por Carrère, pero fue cuando el convicto leyó *Una semana en la nieve*, su novela autobiográfica, cuando aceptó ser entrevistado: “Quizá advirtió que toda su vida adulta había sido una novela autobiográfica, una novela extrañamente vacía, no escrita, que debía llenarse de sentido. En esta ocasión fue él quien buscó al novelista”⁸²¹. Los novelistas dotan de sentido la vida de personajes anónimos, ignorados por los grandes medios, personas sin poder o sin influencia.

Villoro es un hábil observador que encuentra “sentido narrativo” en su vida y en sus experiencias a través de metáforas, imágenes poderosas y simbologías. El componente autobiográfico, esa primera persona sagaz, es un recurso que permite hablar de los demás, aunque parezca que lo hace de sí mismo. Sus crónicas y ensayos son autobiográficos y, así como Caparrós es cosmopolita y admite que el suyo es un narrador *sudaca* y porteño, el de Villoro es *chilango*, es decir, del distrito federal mexicano. Comprende el cronista que dentro de un mismo país hay varias culturas, varios círculos de pertenencia, y, por lo tanto, de exclusión, modos de diferenciarse de otro compatriota. Así, por ejemplo, escribe en “El yuppie salvaje”:

Los provincianos odian a los capitalinos porque somos prepotentes, ventajosos y transas. Hace unos años, en Saltillo, encontré un pájaro muerto en el parabrisas del coche. “Es una brujería para que se estrellen”, me explicó Marielena Arizpe, que es de allá pero pagó cara su afrenta de llegar con placas del D.F: un pájaro en

⁸²⁰ Cfr. p. 90.

⁸²¹ J. VILLORO, *La utilidad del deseo*, p. 28.

el parabrisas y una locomotora de Ferrocarriles Nacionales incrustada en su cofre a los pocos días⁸²².

El narrador de las crónicas de Villoro se pregunta por aquel misterio que significa la identidad nacional. Lo hace desde el punto de vista de aquel que –casi como el narrador de *El entenado*, una de las novelas sobre las que más ha escrito– ha estado fuera de su país y regresa para contar aquello que vio lejos de su tierra (Villoro vivió en Berlín y Barcelona, y pasó temporadas en los Estados Unidos). Es también esa distancia que ha tomado en algún momento de su vida la que le permite, al regresar a su país, comprenderlo mejor. Por momentos, su narrador es percibido como otro, no solo porque haya vivido en el exterior, sino por su decisión de regresar. En *¿Hay vida en la Tierra?*, en el primer cuento “¿Aquí venden lupas?”, aparece un personaje que se parece mucho a Villoro, puesto que regresa de Barcelona al distrito federal mexicano, y sobre él recae una mirada, una distancia, un prejuicio por el hecho de haber regresado al país, preguntas que, a diferencia de las de los cronistas, que buscan comprender, son interrogantes que ponen en tela de juicio acciones.

La gastrosofía no ha estudiado lo suficiente esa zona blanda del trato social, la pausa en la que alguien debe justificar por qué está en la mesa. De poco sirve decir que la vida en México permite los placeres complementarios de quejarse del país y tener ganas de ir al extranjero. En Barcelona pierdes la ilusión de irte de Barcelona. El argumento suele ser enfrentado por unas quejas que significan: «Fracasaste, ¿verdad?» Si la medida del éxito es el tiempo de emigración, hay que reconocer que toda vuelta equivale a una derrota⁸²³.

El mexicano, para Villoro, es mucho más un turista que un emigrante, es un ser atado a una tierra, aquel sitio donde siempre regresa, aún a pesar de las tantas injusticias y asimetrías que existen en la sociedad. El narrador de Villoro, de sus crónicas y de ensayos, a menudo se siente “el otro”. En el Colegio Alemán Alexander Von Humbolt, esa institución que le brindó a Villoro una maestría para el idioma, del cual aprendió que los objetos pueden ser símbolos mediante el

⁸²² Juan VILLORO, *Los once de la tribu*, México D.F.: Punto de lectura, 2013, p. 83.

⁸²³ Juan VILLORO, *¿Hay vida en la Tierra?*, Barcelona: Anagrama, 2014, p. 13.

principio del *Kompositum*, también le enseñó a narrar su propio mundo a extranjeros.

Los años en los que cumplí con las expectativas de la escuela me convirtieron en un autor del realismo mágico. Sin embargo, cuando empecé a escribir relatos no pensé que tuviera la obligación de ser típicamente mexicano. De nueva cuenta, fue la mirada europea lo que me recordó la existencia de los patriotismos literarios⁸²⁴.

Villoro era uno de los pocos niños mexicanos cuyos padres no hablaban ni una sola palabra en alemán, en un colegio alemán⁸²⁵. A su vez, su narrador es el resultado de dos tradiciones (como lo es también Caparrós): “Mis padres venían de tradiciones separatistas (ella de Yucatán, él de Cataluña) y no es de extrañar que se divorciaran bastante pronto⁸²⁶”, escribe en *Dios es redondo*.

Palmeras de la brisa rápida es un viaje a su origen y al pasado, al momento en el que su abuelo español conoció a su abuela mexicana, el sitio donde nació su madre, y también un viaje geográfico. Villoro se desplaza a Yucatán, un espacio donde convive la tradición maya, la cultura de los habitantes del Caribe y del Golfo, la piratería, y, en definitiva, la intrahistoria de un país. Villoro emprende en esta crónica de viaje, un género poco frecuente en México, donde se dedica a escuchar. “Podría viajar de un café a otro para mirar desconocidos, leer noticias del diario local que no me competen, dejar que las voces ajenas formaran en mi mesa un golfo de palabras sueltas”⁸²⁷. Villoro se sumerge en la vida privada de esos desconocidos y retrata perfiles de chamanes o de un ajedrecista que se consagró al ostracismo tras ganar una partida, cuenta cómo se manifiestan los fieles del dios Itzamná, indaga sobre los resabios de la esclavitud, la discriminación, etc.

⁸²⁴ J. VILLORO, *Efectos personales*, p. 88.

⁸²⁵ J. VILLORO, *Dios es redondo*, p. 19.

⁸²⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁸²⁷ J. VILLORO, *Palmeras de la brisa rápida*, p. 10.

En “Nada que declarar”⁸²⁸, lejos del Distrito Federal, el cronista viaja a Tijuana, la frontera que separa los Estados Unidos de México, donde el “extranjero” no es solo el gringo, sino él mismo, un cronista chilango. Es decir, constantemente la otredad está puesta de manifiesto en sus textos, un recurso que le permite, desde la expresa subjetividad, también poner una distancia sobre el mundo que narra.

En una de sus mejores parodias, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges inventaron a un escritor tan comprometido con su realidad que sólo describía lo que pasaba en la esquina nor-noroeste de su mesa de trabajo. Menos prudente que ese personaje, acepté escribir sobre Tijuana, el ángulo nor-noroeste del país. La principal desventaja de ser capitalino es que se nota. Los *chilangos* estamos tan desprestigiados en provincia que quizá deberíamos concentrarnos en nuestras domésticas superficies⁸²⁹.

El cronista viaja para contar la intrahistoria de Tijuana, un mundo de prostitución, una ciudad célebre por ser la inventora de la “ensalada César”, el mismo sitio donde el narcotráfico ha cosechado fortunas y ha edificado mansiones. El cronista recoge la voz de aquel que no participa de aquel negocio, de aquellos líderes no oficiales que marcan la ley y el pulso de una población atemorizada.

En su pobreza cívica, Lomas Taurinas demuestra la desigual lucha de los poderes legales contra la impunidad. Atribuir un atropello al narco equivale a decir: “fue la mano de Dios”. El crimen organizado resulta inexpugnable y sólo sufre bajas en sus reyertas internas.

Y también en Tijuana recoge el cronista las voces de los indocumentados. Piensa que encontrará personas temerosas de represalias por su precaria condición legal, y que, por lo tanto, apenas se comunicarán con él, pero, sin embargo, son ellos quienes quieren expresarse: “Pensé que sería difícil conversar con ellos, pero en

⁸²⁸ JUAN VILLORO, “Nada que declarar, Welcome to Tijuana”, en *Letras Libres*, 30 de mayo de 2000.

En: <<http://www.letraslibres.com/mexico/nada-que-declarar-welcome-to-tijuana>> [Última consulta: 01/10/2017]

⁸²⁹ *Ibidem*, edición digital sin paginación.

la ribera mexicana del río, antes de ser buscados por los fanales de los helicópteros, los aprendices de indocumentados hablan sin parar”⁸³⁰.

En 2001, cuando México alcanzó los cien millones de habitantes, Villoro publicó “Retrato de grupo, cien millones de mexicanos”⁸³¹, donde destaca la sumisión, la obediencia de su pueblo, cierto nacionalismo y también ese sentimentalismo por el cual se conoce a México a través de sus boleros. “Solo lo que se siente es real”, comienza esta crónica, una propuesta de lectura de alguien que se dispone a contar lo real a través de la emoción, a través de la empatía. Dentro de esa masa de tantos millones, Villoro busca retratar algunos arquetipos como una operación mental que le permite organizar no lo que ve, sino a quiénes ve: “Pero el cronista va demasiado rápido, distingue un arquetipo antes que una gente, sospecha, como Gómez de la Serna, que cada cosa es estuche de otra cosa: el tenedor es la radiografía de la cuchara”⁸³². Así, por ejemplo, le dedica una crónica a quienes llama “El yuppie salvaje”, un hombre de la misma generación de Villoro, que cuando era joven luchó por un mundo mejor, con los ideales de la libertad, pero a quien el sistema ha corrompido o bien banalizado:

En los años sesenta muchos de ellos comulgaban con la psicodelia y querían expresar mensajes trascendentes (como no todo mundo tiene paciencia para aprender a tocar cítara, la mayoría se dedicó a pintar guajes con los dedos), pero la bonanza petrolera de los años setenta puso en sus manos tarjetas de crédito, becas al extranjero, vistosas solicitudes de empleo. Así ocurrió una de las más curiosas transformaciones de nuestro imaginario social; miles de jipitecas se convirtieron en yupitecas⁸³³.

Dentro del mosaico de habitantes de su país también le dedica sus crónicas a la cuestión zapatista en “Los convidados de agosto” o “El guerrillero inexistente” y lo hace con la distancia y el academicismo de un profesor universitario, citando los autores que estudian “la guerrilla posmoderna”⁸³⁴, y también con la mirada de

⁸³⁰ *Ibidem*, edición digital sin paginación.

⁸³¹ J. VILLORO, *Safari accidental*, p. 37.

⁸³² J. VILLORO, *Palmeras de la brisa rápida*, p. 15.

⁸³³ J. VILLORO, *Los once de la tribu*, p. 87.

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 261.

un cronista, depositada en lo humano, en sus colegas, en los “jipies con karma”⁸³⁵ y también a los mediadores del conflicto, como el obispo Samuel Ruiz, a quien compara en su crónica con Bartolomé de las Casas. Todas estas voces del conflicto tienen un espacio, la posibilidad de argumentar cuál es su posición.

Villoro, hijo de un filósofo indigenista, un traductor que ofició como mediador entre los pueblos indígenas y las autoridades oficiales, y de una psicóloga, también está en su herencia, en su cruce de dos oficios, el de interpretar, el de buscar un lenguaje para describir aquellos símbolos de una psiquis colectiva.

⁸³⁵ *Ibidem*, p. 264.

Las influencias de Villoro

En *Tiempo transcurrido* aparece un relato, “1971”, donde la joven protagonista, una estudiante, ávida lectora de libros de política antes que de ficción, rememora los incidentes de *La matanza de Tlatelolco*: “Ella se sentía marcada por la “experiencia” del 68 (aunque sólo se hubiera enterado de los pormenores tres años después, con el libro de Elena Poniatowska)⁸³⁶. La ganadora del premio Cervantes, maestra de cronistas, y quien, como al personaje de *Tiempo transcurrido*, ha ejercido una gran influencia sobre el autor, es en el presente una de las cronistas que bebe de la obra de Villoro. Poniatowska y Villoro, además de ser cronistas y de alzar la voz por los mismos reclamos desde hace décadas, están aunados por un amigo en común: Carlos Monsiváis.

Villoro escribe “El género Monsiváis”⁸³⁷, uno de los textos más profundos sobre el autor mexicano, ya que no solo indaga en su obra, en su estética y en su ideología, sino que además explora algunos aspectos de su personalidad. Villoro conoció y trató a Monsiváis desde su adolescencia. El título de este ensayo responde al argumento de que un estilo tan particular y original solo podía tener el nombre de su autor. Villoro recorre en las páginas de este ensayo/homenaje algunos rasgos sobresalientes del autor de *Días de guardar*. Ahora bien, a modo de eco o de réplica, estos elementos pueden también hablar y definir a la prosa de Villoro. En primer lugar, la mayoría de los textos de Monsiváis fueron escritos para satisfacer la urgencia periodística, dice el cronista más joven. ¿No es el mismo Villoro que habla de un género llamado “sismográfico”, un género que nació en apenas dos horas? Claro está que Villoro ha también escrito ficción, pero ambos alguna vez padecieron o saborearon el ritmo frenético de las redacciones.

⁸³⁶ Juan VILLORO, *Tiempo transcurrido, crónicas imaginarias*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 44 (en adelante, *Tiempo transcurrido*).

⁸³⁷ Cfr. p. 304.

En segundo lugar, Villoro destaca la presencia de una narración coral en las crónicas de Monsiváis:

En la mayoría de sus crónicas acude a voces sueltas, rara vez identificables, que definen el ambiente. Este tejido polifónico se parece al de Comala: no sabemos quién habla, pero las palabras crean la atmósfera precisa. ¿El cronista leyó o inventó eso?⁸³⁸

Las crónicas de Villoro están plagadas de taxistas que le hacen comentarios sobre la actualidad, y lo hacen en distintas ciudades del mundo –la voz del proscenio, o de la opinión pública– lo que ocurre en el país; de hinchas de fútbol que al escuchar su acento, le preguntan por México; de amigos escritores que le hablan sobre un tercero, de periodistas, de familiares, etc.

En tercer lugar, Villoro se refiere a la destreza de Monsiváis para la oralidad (lo llama “retratista de voces”⁸³⁹) virtud que ambos comparten. También en “El género Monsiváis”, en cuarto lugar, Villoro destaca la fusión de lo popular con lo culto que realiza su compatriota. Nuevamente, Villoro elogia en otro aquello que él mismo es capaz de lograr, no solo en la crónica, sino también en la ficción. (“Mariachi”, por ejemplo, el relato dentro de *Los culpables*, fue el elegido por el cronista para interpretarlo en varios escenarios del mundo, acompañado por un grupo, precisamente, de mariachis, y de un auditorio que celebraba el humor de aquel cuento⁸⁴⁰, y tras la muerte de Juan Gabriel, ídolo popular, el cronista le rinde un homenaje al músico en cada presentación que realiza. Además de las muchas crónicas que Villoro ha escrito sobre los *Rolling Stone*, también escribe “La vida en cuadritos o los días inacabables de la Familia Burrón”, sobre el popular comic, y también una entrevista realizada a Jane Fonda donde, quizá más que en otra crónica, describa los entretelones de un cronista en el universo de un aparato de prensa y promoción que sostiene una estrella internacional. Se trata de una entrevista pautada, sujeta a un montón de condicionamientos para que la actriz

⁸³⁸ J. VILLORO, *La utilidad del deseo*, p. 280.

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 286.

⁸⁴⁰ Juan Villoro lo interpretó en Madrid, en el Teatro Español, el 13 y 14 de septiembre de 2016, en dos veladas con aforo completo.

acceda al encuentro de escasa duración en comparación con el tiempo que requiere sumergirse en un mundo para luego escribir una crónica. En “Jane Fonda en media hora” hay un relato no cronológico de este encuentro, de una voz obligada a responder –así figura en su contrato– y que responde preguntas sobre el vínculo con su padre, sobre su ideología y también sobre su divorcio.

En quinto lugar, otro elemento que destaca Villoro de Monsiváis es la empatía:

No hay modo de escribir sobre temas sociales sin empatía con el entorno. Esto puede ideologizar en exceso la mirada. Para ponerse a salvo del sentimentalismo o del comité central que todo analista lleva en su interior, Monsiváis asumió la solidaridad como una forma de la crítica: apoyaba una causa, pero la sometía a los mismos cuestionamientos a los que se sometía a sí mismo⁸⁴¹.

Villoro tiene una mirada piadosa, no por eso menos crítica del mundo. Detrás de cada pequeña acción que realiza un personaje hay una observación profunda, una interpretación de la personalidad y del rol que ejerce en un conjunto. Así, la primera vez que lo ve al subcomandante Marcos, en una conferencia de seis mil personas, le llama la atención que el líder repasa su nariz con su pulgar.

Su voz controlada expresaba dominio escénico; la mano era otra cosa. ¿Le picaba el pasamontañas de algodón, distinto de la prenda de invierno con la que inició la revuelta, o se trataba de un involuntario signo de suficiencia? El cronista no disponía de otro gesto para calcular las reacciones del líder más carismático y desconocido de nuestro fin de milenio⁸⁴².

Otra gran influencia de Villoro es, sin lugar a dudas, la de Gabriel García Márquez. Destaca en su ensayo “Lo que pesa un muerto, la función del narrador en *Crónica de una muerte anunciada*” la cita y la imitación que el colombiano hace de greguerías de Ramón Gómez de la Serna en sus primeros artículos periodísticos. Así, el humor con la breve sentencia se pueden hallar en el redactor de *El Universal*, pero también en Villoro, quien además cita al escritor madrileño, como se ha mencionado, en *Palmeras sobre la brisa rápida*. “Hay personas que se

⁸⁴¹ J. VILLORO, *La utilidad del deseo*, p. 288.

⁸⁴² J. VILLORO, *Los once de la tribu*, p. 259.

despeinan para salir a la calle”⁸⁴³ o “Se mete en la cama sin ropa alguna; dormir significa para él un nacimiento al revés: un desnacer”⁸⁴⁴ son sólo dos ejemplos de su crónica sobre el terremoto en Chile.

Pero sin lugar a dudas, la maestría del estilo de no ficción de García Márquez, que se puede encontrar principalmente en lo que Jacques Gilard denominó textos costeros”⁸⁴⁵ reside para Villoro, como lo señala en *La utilidad del deseo*, en la “insólita aproximación a lo común”, el ensayo de recursos transgresores, la narración de conjeturas y el “laboratorio de lo diario, la zona donde lo común sorprende”⁸⁴⁶. ¿No podrían todos estos recursos, por ejemplo, explicar la escritura apresurada de un poema para llenar el espacio de una columna de actualidad como ocurrió con “El puño en alto”?

⁸⁴³ JUAN VILLORO, *El miedo en el espejo, una crónica del terremoto en Chile*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013, p. 28 (en adelante, *El miedo*).

⁸⁴⁴ J. VILLORO, *El miedo*, p. 12.

⁸⁴⁵ J. VILLORO, *La utilidad del deseo*, p. 186.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, pp. 225-226.

Un auténtico ornitorrinco

Juan Villoro es un gran prologuista. Además de escribir el texto de bienvenida al lector a *Las afinidades electivas*, de Johann Wolfgang von Goethe, o las palabras preliminares a *Cronopios*, el libro de fotos de Daniel Mordzinski, retrata de modo generoso al artista que presenta. En “El americano impaciente”, el prólogo de *El dictador, los demonios y otras crónicas*, de Jon Lee Anderson, donde Villoro reflexiona sobre un género que tanto conoce que él mismo ha definido. En la antología, el autor mexicano toma como modelo y ejemplo al cronista estadounidense, criado en Colombia, un experto en “el arte de dar malas noticias”⁸⁴⁷. Este corresponsal de guerra posee una virtud elemental: la empatía.

Aunque dispone de materiales explosivos, no se solaza en los desastres: busca personas, vidas que aun en condiciones adversas conservan un sentido de la dignidad. La excepcional empatía que establece con sus interlocutores explica el grado de confianza que despertó en Bagdad mientras las tropas de su país bombardeaban la ciudad⁸⁴⁸.

En Israel, Uganda, El Salvador, Sri Lanka o Afganistán, Anderson –destaca Villoro– tiene una enorme capacidad para escuchar al otro y en cada caso lo hace con una gran empatía, con ese desplazamiento, esta voluntad para comprender al otro. Villoro recuerda una anécdota con Anderson en la que el corresponsal lo interpela por su decisión de vivir en un sitio tan peligroso, la ciudad de México:

¿Te das cuenta de las cosas a las que estás exponiendo a tu familia? La pregunta venía de un corresponsal curtido en media docena de guerras. Sin embargo, no podía ser ajeno a la violencia urbana de la que yo hablaba. Esa pregunta define su ética de trabajo: Jon Lee Anderson detesta los riesgos innecesarios y tiene una empatía natural por quienes pueden padecerlos⁸⁴⁹.

⁸⁴⁷ J. VILLORO, “El americano impaciente”, p. 9.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

Nuevamente, es la empatía aquello que señala Villoro, aquello que define a este cronista cuya obra siempre gira en torno al poder y a quienes lo detentan. A su vez, para Villoro, el cronista nunca es omnisciente. Duda, se cuestiona, busca interpretar un hecho. En una entrevista con Ricardo Piglia, le confía al argentino: “Cuando haces crónicas inevitablemente piensas hasta qué punto soy un testigo real de los hechos, en un sentido moral, psicológico y profundo puedo dar cuenta de lo que veo puesto que tengo ya prejuicios, nervios, emociones”⁸⁵⁰.

La obra de Villoro, quien definió a la crónica como el “ornitorrinco de la prosa”, puede también interpretarse con esta metáfora. El escritor mexicano constantemente experimenta con las posibilidades que le brindan los distintos géneros, con la materia que utiliza para narrar. No solo escribe crónicas de no ficción, en el sentido estricto de su propia definición, sino que juega con el carácter híbrido de las mismas. Así, en *Tiempo transcurrido*, cuyo subtítulo es “crónicas imaginarias”, Villoro incluye una serie de relatos que están ambientados, de modo cronológico desde el tumultuoso año 1968, con todos los ideales juveniles inspirados en el Mayo Francés y la juventud inmersa en “era de Acuario” hasta 1985, cuando un terremoto arrasó el distrito federal mexicano. En el prólogo explica:

Si el novelista busca la creación de un mundo único, irrepetible, el cronista, en cambio, asimila todo tipo de lugares comunes. Las crónicas imaginarias son una combinación de ambos procedimientos. Como Arlecchino, el personaje de Goldoni, este libro sirve a dos patrones: uno le da órdenes realistas, el otro, fantásticas⁸⁵¹.

En *Tiempo transcurrido*, Villoro se sumerge en la intrahistoria de un grupo de jóvenes, personajes inspirados en otros jóvenes que conoció, sin el afán de convertirlas en el retrato de una generación.

⁸⁵⁰ “Conversación con Ricardo Piglia”, conferencia en Casa de América realiza en 2008.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBZIRp1Vrzw>>. [Última consulta:15/08/2017]

⁸⁵¹ Juan VILLORO, *Tiempo transcurrido, crónicas imaginarias*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 13.

En *¿Hay vida en la Tierra?* escribe “articuentos” o aguafuertes periodísticas, donde explora “la fantasía de los hechos que aspiran a la condición de los relatos accidentales”⁸⁵².

El componente autobiográfico aparece en sus crónicas y también en sus ensayos, porque estos últimos son para Villoro, antes que ejercicios de argumentación racional, un sitio donde desplegar sus pasiones, donde, en lugar de posicionarse sobre un pedestal, dar espacio a voces, voces que antes que intelectuales permiten apelar a las emociones. Así lo explica en el prólogo de *Efectos personales*:

De cualquier forma, sus argumentaciones sobre los demás acaban por definirlo y revelar la vulnerable subjetividad que no se concede ante el espejo, cuando el careo es franco y declarado. Los ensayos literarios se ocupan de voces ajenas, delegan las emociones y los méritos en el trabajo de los otros; sin embargo, incluso los más renuentes a adoptar el tono autobiográfico delatan un temperamento. Como los efectos personales, entregan el retrato íntimo y accidental de sus autores⁸⁵³.

Jorge Carrión advierte la particularidad de tantos de sus ensayos, tan autobiográficos, aunque aborden el universo de William Shakespeare. Villoro nuevamente acude a la primera persona para contar, en simultáneo, su experiencia en 1994 como profesor en Yale, retratar las clases de Harold Bloom, reflexionar sobre la traducción (“de eso se trata” es para él la traducción más acertada del famoso “ser o no ser” que pronuncia Hamlet) y también indagar en el universo de Shakespeare, mientras el lector también se entera de que Villoro se fracturó la pierna esquiando durante aquellos meses.

El mejor ejemplo de ese carácter polimorfo de la crónica nos lo brinda el propio Villoro: en «El rey duerme. Crónica hacia *Hamlet*» (incluida en *De eso se trata*) encontramos autobiografía (el semestre de 1993 que pasó como profesor en Yale), perfil (de Harold Bloom), dramaturgia (los monólogos del autor de *El canon occidental*), crítica literaria (la obra de Shakespeare, sus traducciones al español, su rastro en Borges) y transcripciones de los cuadernos de notas que utilizó durante aquellos meses y que perdió después. El texto es brillante y concluye así: «Como el rey Hamlet, el cuaderno durmió una larga siesta. Volvió a mis manos

⁸⁵² J. VILLORO, *¿Hay vida en la Tierra?*, p. 10.

⁸⁵³ J. VILLORO, *Efectos personales*, p. 10.

justo cuando encontré el cuaderno de apuntes. Uno había servido a las leyes del oído. El segundo, como el célebre fantasma, reclamaba otras palabras»⁸⁵⁴.

Se refería Villoro en su ensayo sobre García Márquez a la destreza del autor para crear tres planos de un personaje: el público, el privado y el secreto. Es, no casualmente, en *Crónica de una muerte anunciada* donde mejor se evidencian estos componentes. Si bien es ficción, esta obra de García Márquez respeta los elementos formales de la crónica, como su título lo indica. Y sirve esta opinión de Villoro para poder también razonar sobre su abordaje en textos como *Dios es redondo* u *8.8, el miedo en el espejo*. “El secreto de la crónica depende de incluir lo que no es histórico, la vida cotidiana, casi secreta que respalda esa noticia”. Lo llama “no histórico”, o “vida secreta” que no es más que otra exploración de la intrahistoria.

⁸⁵⁴ J. CARRIÓN, “Mejor que real”, pp. 30-31.

LEILA GUERRIERO, UNA CRONISTA SILVESTRE

Mario Vargas Llosa regresó a su casa en Madrid, tras seis meses de ausencia, y un laberinto de libros lo esperaba. Eran los regalos de editoriales y de colegas. De todos ellos, tomó uno solo, olvidó sus obligaciones y comenzó a leer. Este libro era *Plano americano*, de Leila Guerriero, una antología de crónicas y reportajes. Elogia a la autora quizá como solo ha elogiado a Gustave Flaubert o a Gabriel García Márquez en la tesis doctoral que escribió sobre las primeras narraciones del colombiano. La elogia como alguien conocedor de los secretos y los rincones del periodismo⁸⁵⁵, y como alguien que comprende que algunas muestras de este oficio pueden ser consideradas arte. *Plano americano*⁸⁵⁶ es la antología de una serie de crónicas y entrevistas publicada por una editorial chilena, con una tirada mucho más pequeña que los medios donde se publicaron originalmente estos textos. Dice el premio Nobel sobre esta antología y sobre la prosa de la escritora:

Me temo que esta edición tenga una circulación restringida y no llegue a los muchos lectores que deberían leerlo pues se trata de una colección de textos que, además del mérito que tiene cada uno de ellos, muestra de manera fehaciente que el periodismo puede ser también una de las bellas artes y producir obras de alta valía, sin renunciar para nada a su obligación primordial, que es informar⁸⁵⁷.

Vargas Llosa incluso la compara con Truman Capote y opina que es superior al autor de *A sangre fría*, y que otras figuras del Nuevo Periodismo, seducidas por mostrar el virtuosismo de su prosa, antes que su sagacidad para investigar:

⁸⁵⁵ Sus primeros escritos se publicaron en el diario *La Crónica*, de Lima, cuando la palabra “crónica” tenía una acepción vinculada más con el sensacionalismo que con una prosa de calidad.

⁸⁵⁶ Leila GUERRIERO, *Plano americano*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013.

⁸⁵⁷ Mario VARGAS LLOSA, “Periodismo y creación: *Plano americano*”, *El País*, 19 de mayo de 2013.

En: <https://elpais.com/elpais/2013/05/16/opinion/1368714188_384998.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

Mi impresión es que en los casos de Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese o Tom Wolfe, lo literario llegaba a dominar de tal modo sus trabajos supuestamente periodísticos que estos pasaban a ser más ficción que descripción de hechos reales, que la preeminencia de la forma en lo que escribían llegó a desnaturalizar lo que había en ellos de informativo sobre lo que era creación. No es el caso de Leila Guerriero.

“Periodista”, así se presenta a sí misma Guerriero (Junín, 1965) en *Zona de obras*⁸⁵⁸, una antología sobre algunos artículos y conferencias hilados por la reflexión sobre su escritura y su oficio. Guerriero tiene prestigio –en un mundo masculino y machista como es el del periodismo y el editorial– y es considerada una de las mejores escritoras del escenario latinoamericano. Ser periodista no significa una tarea inferior a ser escritor. Ella aúna ambas en sus textos e investigaciones y crea arte.

Leila Guerriero es licenciada en Turismo. Nunca escribió una novela, nunca publicó poesía, pero sí publicó un cuento, “Ruta cero”, en 1991 en la contratapa de *Página/12* (el título original era “Kilómetro cero”). En ese diario donde todos los escritores de la Argentina querían publicar, a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, envió un relato de ficción a la redacción cuando era una muchacha desconocida de una ciudad del interior. Este relato, curiosamente, de ficción, marcó su destino ya que llamó la atención del director de la publicación, Jorge Lanata, quien meses después la convocó para que fuese redactora de *Página/30*, la revista mensual del diario, donde el subeditor era Rodrigo Fresán. Escribió en la revista dominical del diario *La Nación* y en la revista *Rolling Stone*, ambas argentinas, y escribe en la actualidad en las colombianas *SoHo* y *Malpensante*, así como en *El Gatopardo*, de México, además de tener una columna semanal en el diario español *El País*.

Juan Cruz Ruiz ubica en el primer lugar de las entrevistas –no dispuestas por orden alfabético– de *Literatura que cuenta* a Guerriero, a quien la califica de “silvestre”, porque parece “una niña que no se acostumbra a ser la que recibe

⁸⁵⁸ Leila GUERRIERO, *Zona de obras*, p. 11.

preguntas”⁸⁵⁹. Hay en este adjetivo un elogio: hay libertad, ausencia de riendas externas y la capacidad de sobrevivir lejos del confort y seguridad que brinda una sociedad, incluso una redacción, la redacción de un diario, o una institución académica. Lo silvestre implica la intemperie y también un riesgo. No solo investiga y narra, sino que se ha dedicado a pensar la no ficción en un sentido amplio en diversos ensayos. Además de crónicas escribe columnas (en el diario *El País*) y entrevistas. Por este motivo prefiere la palabra periodista, antes que cronista, para referirse a su expresión. Dirige desde 2016 un posgrado de periodismo narrativo en la Fundación Tomás Eloy Martínez y es, a la vez, una de las voces más respetadas a la hora de consultarle sobre el escenario literario hispanoamericano. Además de publicar en distintos medios de Hispanoamérica, es una maestra itinerante, dicta talleres en varios países, no solo en el marco de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Su aula es la calle, el encuentro con el otro.

Escribe crónicas sobre temas fuera de las agendas de los diarios y periódicos, publicaciones asfixiadas por la necesidad de dar noticias inmediatas y urgentes. Así ubica Guerriero, por ejemplo, a sus textos en un pueblo perdido de la Patagonia y cuenta en *Los suicidas del fin del mundo* (2005) la ola de muertes de adolescentes y jóvenes, o retrata en *Una historia sencilla* (2013) un torneo de malambo de gauchos del siglo XXI, en Córdoba.

En *Los suicidas del fin del mundo* hay un eco de *Crónica de una muerte anunciada*: algo tremendo y dañino ocurre en la sociedad, pero nadie hace nada para evitarlo. Así comienza la crónica de Guerriero –casi con el tono festivo de la boda que se celebraba en el pueblo caribeño– con la inminente llegada de un nuevo año y el cambio de milenio en Las Heras, el 31 de diciembre de 1999. En el marco de esos festejos y los brindis, Juan Gutiérrez, un nombre corriente en una ciudad olvidada e inhóspita, en el norte de la provincia de Santa Cruz, se quita la vida. A este suicidio regresará en el último capítulo la cronista. ¿Por qué toma esta

⁸⁵⁹ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 11.

decisión Juan? ¿Existe un argumento racional para explicar el suicidio? ¿Y una ola de suicidios? “Cuando llegué a Las Heras llevaba ese comunicado⁸⁶⁰ del año 2001, algunos números de teléfono, un pasaje de avión de regreso a Buenos Aires que dudaba poder usar, y un puñado de nombres de los que no sabía –todavía no sé– nada”⁸⁶¹.

Pueblo chico, infierno grande, el rumor también un papel importante en este relato y en el entramado de una sociedad. Algunos sostienen que hubo un pacto suicida impulsado por una secta y una lista de nombres de las personas que se quitarían la vida.

“Habían sido muchas [las muertes]: los vecinos ya estaban habituados a esas muertes”⁸⁶², comienza el relato donde buscará comprender, sin un afán totalizador ni simplista, por qué ocurren estas tragedias. Será casi al culminar la crónica donde enumere las teorías posibles, pero apenas son teorías que se “empeñan en no tener respuesta”⁸⁶³. Y aunque las causas hubiesen sido el resultado de un complejo entramado social, económico y político, reinó la indiferencia (“Ya eran dos, pero nadie hizo nada”⁸⁶⁴). Aquí aparece en su crónica un elemento propio del ensayo que Guerriero articula de modo sutil. Aparecen esas “familias ortopédicas”⁸⁶⁵, donde el embarazo adolescente es común, donde los abusos sexuales ocurren de modo frecuente, como así también el abandono y la marginación. No se enumeran las causas, sino que se suceden las historias, en distintas voces, experiencias aunadas por un entramado asfixiante, donde no existe ilusión por un futuro mejor. Incluso aquellos que en algún momento han tenido la fuerza para abandonar esa Comala –poblada de hijos ilegítimos y de

⁸⁶⁰ Ese comunicado sostiene que entre 1997 y 1999 se suicidaron en Las Heras 22 jóvenes de entre 18 y 28 años.

⁸⁶¹ Leila GUERRIERO, *Los suicidas del fin del mundo*, Buenos Aires: Tusquets, 2005, p. 25 (en adelante, *Los suicidas*).

⁸⁶² *Ibidem*, p. 16.

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 207.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

jóvenes que desconocen su identidad hasta casi su adultez—, regresan y allí mueren, o sobreviven sin felicidad.

La crónica, como señala Juan Villoro, tiene elementos del reportaje, la información también llamada “dura”, es decir, datos estadísticos, concretos, contrastables con fuentes fidedignas, siempre aparecen en sus textos. Por ejemplo, escribe: “Las Heras es un pueblo del norte de Santa Cruz, provincia gobernada desde 1991 y hasta 2003 por quien sería después presidente de la república, Néstor Kirchner”⁸⁶⁶. Hay también un paralelo con *Crónica de una muerte anunciada*, porque mientras en la novela del autor colombiano la llegada del obispo es la noticia principal que atrae la atención de medios de comunicación hacia esas coordenadas geográficas, en *Los suicidas del fin del mundo* hay otra noticia que es un piquete. Este último es un corte de ruta donde trabajadores reclaman sus puestos laborales tras la privatización de Repsol YPF, curiosamente impulsada por el gobernador de aquel momento, cuya esposa sería años después, como mandataria, quien ordenara la apropiación de la misma empresa. Es decir, el poder está allí presente, ronda aquellas vidas, pero no vela por ellas. Navega por las cosas por el Caribe, pero no visita a los pobladores, un elemento del relato de García Márquez que se podría entender como una metáfora de un contorno, de un límite donde las autoridades no quieren cruzar, no quieren acercarse a esas vidas.

“Mi relación, incluso con la gente que entrevisto, es una relación de mucha sensibilidad pero también de tener claro hasta donde llega esa relación”⁸⁶⁷, dice Guerriero. Hay, en simultáneo, una distancia y una gran empatía por parte de la cronista hacia aquellas voces, esas vidas que reconstruye. Con respecto a la primera, la narradora se cruza con un borracho en un bar. Este comienza a hablar de los abusos que cometen los porteños, los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, con respecto a la gente del interior. No es la primera persona del discurso la

⁸⁶⁶ L. GUERRIERO, *Los suicidas*, p. 16.

⁸⁶⁷ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 26.

que lo pronuncia, pero utiliza esta voz para decir a través de una voz ajena, aquello con lo que está de acuerdo:

– (...) Ustedes los del Norte vienen, se llevan lo mejor, y los que vivimos y aguantamos acá somos nosotros. El que se va de la casa a las cinco de la mañana para ir al campo soy yo, no usted. Usted prende la luz y tiene luz. Prende el gas y tiene gas.

Naty me hizo un gesto: que estaba borracho, que no le hiciera caso.

A mí me pareció que así, en bruto, al tipo no le faltaba razón⁸⁶⁸.

La cronista no pertenece a ese sitio, es extranjera, es distinta y todos lo saben, incluso un mozo que no la conoce y que jamás ha visto se acerca para preguntarle qué tal ha estado el encuentro que hace algunas horas tuvo con un peluquero⁸⁶⁹. El hecho de que existe una distancia entre esa cronista porteña, aunque no haya nacido en esa ciudad, le da una perspectiva para retratar el aburrimiento, la soledad y la marginalidad de ese mundo, y, además existe en ella una voz que se diferencia de las otras porque podrá escapar de ese universo. La cronista es una testigo privilegiada y cercana de aquello que ocurre, interesada por conocer esa intrahistoria (“los porteños no nos dan bolilla”, le dice un personaje⁸⁷⁰).

A su vez, así como hay distancia, hay una gran empatía hacia esos personajes. Ésta es un sello distintivo en la obra de Guerriero, su huella, su particular vínculo con los demás. En *Los suicidas del fin del mundo* siente un gran respeto por Pedro, un maestro de inglés y peluquero homosexual que luchó contra los prejuicios de Las Heras. Además de disfrutar de su compañía y de respetarlo (“no sé qué será el coraje, pero eso se le parece”⁸⁷¹), logra una sintonía con él, a disfrutar de su presencia: “Nos fuimos corridos por el viento, protestando como dos cómplices viejos –dos señoras– flotando en ese olor que me gustaba: el olor a

⁸⁶⁸ L. GUERRIERO, *Los suicidas*, p. 71.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 108.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 67.

Pedro”⁸⁷². No de modo casual elige como cita de este libro una frase de Cesare Pavese: “Se necesita humildad, no orgullo”⁸⁷³.

Vargas Llosa destaca la presencia particular de Guerriero la cronista en sus textos. Se la escucha como una voz más, pero no es la principal. Incluso muchas veces aparece su propio nombre dentro del relato (por ejemplo, toca timbre a una puerta antes de una entrevista y una voz pregunta quién es. “–Leila ”⁸⁷⁴, responde), pero de modo diferente, como señalaba Pablo Calvi, a las grandes figuras del Nuevo Periodismo estadounidense.

Leila Guerriero no interfiere jamás, nunca usa a sus personajes para auto promocionarse, practica aquella invisibilidad que exigía Flaubert de los verdaderos creadores (que, como Dios, “deben estar en todas partes pero visibles en ninguna”)⁸⁷⁵.

También, así como se siente a gusto con algunos personajes, como aflorará su simpatía hacia el protagonista de *Una historia sencilla*, desconfía de otros. Juan Villoro menciona al teatro como elemento que “el ornitorrinco de la prosa” toma de otros discursos y géneros. Ese encuentro, ese reportaje de la cronista a la madama del burdel es una escena teatral. Naty cuenta una vida, la propia, plagada de contradicciones. La cronista no incomoda a quien cuenta esa historia, en ningún momento la llama mentirosa o exagerada, pero sí deja en evidencia que hay cabos sueltos e incoherentes en el relato.

Susana Rotker habla de la referencialidad como elemento distintivo de las crónicas, de la utilización de la primera persona. Guerriero se corre del lugar del personaje, poco se sabe de ella, en realidad, apenas que es porteña. Si algún hilo queda en evidencia de su entramado es que se trata de una cronista que busca comprender un universo. Cuando los personajes le hacen preguntas, ella responde y, como señala Juan Cruz Ruiz, afloran sus respuestas silvestres. Son pocos los casos donde cuenta algo de su propia vida, casi de modo excepcional

⁸⁷² L. GUERRIERO, *Los suicidas*, p. 99.

⁸⁷³ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁷⁴ *Ibidem*, p. 111.

⁸⁷⁵ M. VARGAS LLOSA, “Periodismo y creación”, edición digital sin paginación.

hay un texto que se llama “El amigo chino”, sobre el dueño del supermercado donde hace la compra, escribe:

Ale es chino, y sabe muchas cosas de mí. Cuándo estoy en casa, cuándo salgo de viaje, cuándo se termina mi dinero y cuándo no hay más comida en la heladera. Técnicamente, y desde hace cinco años, Ale es el hombre que me alimenta. Lo veo más que a cualquiera de mis amigos, hablo con él dos o tres veces por semana, sabe que me gusta el queso estacionado y que no como nada que tenga ajo”⁸⁷⁶.

Guerriero considera que el componente autobiográfico está presente siempre en las crónicas, incluso aunque no cuente sus propias experiencias y cuente la vida privada de personas anónimas:

Siempre hay algo de autobiográfico en las crónicas. El solo hecho de elegir un tema y no otro dice algo de vos. Escribir sobre el bailar de malambo [su experiencia en el festival folklórico de Laborde está registrada en *Una historia sencilla*] decía algo de preguntas que me hago sobre la intromisión del periodista y de su relación con un entrevistado o incluso con preguntas más grandes: por qué alguien quiere algo con tanta potencia y se aferra a ese sueño, qué pasa cuando se alcanza lo que se quiere. No es autobiográfico en un sentido autorreferencial, pero sí creo que en los textos, incluso los escritos en la más radiante tercera persona, hay una mirada que sale de uno mismo.

Es, curiosamente, en sus ensayos, donde más emerge esa primera persona, los recuerdos de su infancia, la educación que le brindó su padre, la influencia de su abuela alemana, el suicidio de su mejor amiga de la infancia (quizá el hecho que impulsó a detenerse en la ola de suicidios de La Patagonia), etc. También señala en la entrevista que le realiza Juan Cruz Ruiz que su “pueblo chico” o “pequeña ciudad”, Junín, tenía cuando ella vivía veinte mil habitantes y que era “endogámica”, “chismosa” y “con lugares comunes”⁸⁷⁷.

⁸⁷⁶ L. GUERRIERO, *Frutos extraños*, p. 149.

⁸⁷⁷ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 12.

Los nadies y los subcampeones

La empatía, la piedad y esa mirada hacia esos seres olvidados por los medios de comunicación, marginados por la sociedad, está siempre presente en las crónicas de Guerriero. Una joven le cuenta que quiere estudiar una carrera universitaria, pero que se decidió finalmente por otra alternativa más sencilla.

–¿Y por qué ibas a estudiar Radiología, entonces?
–Porque era una carrera corta que te permitía ser alguien.
Ser alguien era algo que querían ser muchos en Las Heras. Ser alguien, decían.
Como si ellos, así, no fueran nadie, nada⁸⁷⁸.

La cronista recoge los testimonios, las frustraciones y los sueños de estas personas atravesados por los obstáculos que le impone el sistema político y económico, que es mucho más que un escenario o un telón de fondo. Quiere escuchar, quiere entender, incluso hay personajes que se acercan a ella para contarle su propia historia, como es el caso de una mujer, Cecilia quien la busca en el hotel donde se aloja para pedirle explícitamente que escuche su relato. El ser escuchado significa ser alguien, incluso aunque luego, como es este el caso, su identidad aparezca cambiada. El hecho de poder encontrarse en los diarios, en una publicación, en las noticias, esa visibilidad, los rescata del olvido, les devuelve la dignidad a esos habitantes.

Cómo será, pensé, no verse reflejado en las noticias, no entrar nunca en el pronóstico del tiempo, en la estadística, no tener nada que ver con el resto de todo un país.
Imaginé una vida así: sin que a nadie le importe⁸⁷⁹.

Guerriero recoge la intrahistoria de la Argentina del siglo XXI, escribe sobre estos murmullos en relatos polifónicos. Son estos personajes los que cobran protagonismo en este género. No son seres extraordinarios con poderes maravillosos, sino hombres de a pie, dueños de una psiquis compleja, que luchan

⁸⁷⁸ L. GUERRIERO, *Los suicidas*, p. 40.

⁸⁷⁹ *Ibidem*, p. 149.

sus batallas cotidianas para sobrevivir. Existe una mirada curiosa y desprejuiciada depositada en las distintas sociedades de su país, pero más aún en las individualidades, en esas personas a las que los libros de Historia solo nombran como colectivos o de modo genérico.

En *Una historia sencilla* vuelve a trasladarse a una zona alejada de la “civilización” de la Argentina, a contar las vidas y los sueños de personas anónimas. La inmensa diferencia está en la esperanza. Así como en *Los suicidas del fin del mundo*, La Patagonia es un lugar árido y oscuro, sin posibilidad de futuro, de modo diametralmente opuesto, la cronista acude a un sitio donde un grupo de personas buscan un futuro mejor y persiguen la gloria a fuerza de disciplina. “Ésta es la historia de un hombre que participó en una competencia de baile”⁸⁸⁰, comienza este relato sobre el torneo anual de malambo, una danza folklórica heredada de los gauchos. Los bailarines, de origen muy humilde, entrenan durante un año para desplegar el resultado de su esfuerzo en una presentación que dura apenas cinco minutos. Guerriero viaja 500 kilómetros a la localidad de Laborde, en la provincia de Córdoba, una ciudad que no tiene nada en particular, salvo esta contienda anual, que tampoco es conocida dentro del circuito de festivales folklóricos. “Es una más de miles de ciudades del interior cuyo nombre no resulta familiar al resto de los habitantes del país. Una ciudad como hay tantas, en una zona agrícola como hay otras”⁸⁸¹. En este clima de estatismo (“Laborde parece un pueblo sometido a un proceso de parálisis o de momificación”⁸⁸²), Guerriero reflexiona sobre la fuerza de la tradición (“el reglamento expulsa cualquier vanguardia”)⁸⁸³. La cronista describe cómo un antiguo habitante de La Pampa, el gaucho, ese hombre fuera de ley, nómade, se manifiesta durante el siglo XXI. El esfuerzo, la dedicación, el sacrificio, la entrega, la pasión, el dolor físico, la ambición, todas estas emociones emergen en el texto y

⁸⁸⁰ L. GUERRIERO, *Una historia sencilla*, Buenos Aires: Anagrama, 2015, p. 9 (en adelante, *Una historia sencilla*).

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 10.

⁸⁸² *Ibidem*, p. 20.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 16.

contrastan con ese clima inicial de estatismo. Guerriero viaja a ese pueblo perdido en el mapa en enero de 2011, con una voluntad y una idea que califica como “simple” –un eco del adjetivo “sencilla” del título: “contar la historia del festival y tratar de entender por qué esa gente quería hacer tamaña cosa: alzarse para sucumbir”⁸⁸⁴. Pronto descubre el lector que el título es una ironía, que nada hay de sencillo, que se trata de un desafío extremo al que se someten algunos hombres y qué les ocurre luego cuando han alcanzado su sueño, que han logrado su meta. El foco podría estar puesto, por ejemplo, en los obstáculos que tiene una persona para lograr su máximo cometido en la vida, o bien, en aquello que buscan transmitir estos bailarines de esta danza tradicional. Guerriero desafía los límites y a la vez sale de las fronteras propias de este certamen, de esa provincia, de ese país y se convierte en un relato universal sobre la lucha y la conquista de un anhelo.

La cronista describe el contacto de esta competencia, de lo general a lo particular, desde la actividad económica del pueblo, las características edilicias de un lugar tan pequeño que las calles no tienen nombre, hasta el relato de la vida de sus habitantes, y luego, de los bailarines, hasta que se centra en uno en particular. Encuentra esta cazadora a su presa, parafraseando a Martín Caparrós, quien habla de la actitud del cazador, cuando ve a Rodolfo González Alcántara. Encuentra en esta vida tan pequeña a un hombre extraordinario. Si el primer tercio de esta crónica es un mosaico de voces, las demás páginas se centrarán en este bailarín que impacta a la cronista y que le impone un desafío: contar la historia de un hombre común⁸⁸⁵.

Por qué, si él era igual a muchos. Usaba una chaqueta beige, un chaleco gris, una galera, un chiripá rojo y un lazo negro como corbatín. Por qué, si yo no era capaz de distinguir entre un bailarín muy bueno y uno mediocre. Pero ahí estaba él – Rodolfo González Alcántara, veintiocho años, aspirante de La Pampa, altísimo- y ahí estaba yo, sentada en el césped, muda. (...) Y ése fue el momento exacto en

⁸⁸⁴ L. GUERRIERO, *Una historia sencilla*, p. 23.

⁸⁸⁵ La fotografía de cuerpo entero de Rodolfo González Alcántara, caracterizado como gaucho, ilustra la edición de *Una historia sencilla* (Anagrama, 2013)

que esta historia empezó a ser definitivamente otra cosa. Una historia difícil. La historia de un hombre común⁸⁸⁶.

Sumergirse en la intrahistoria, en la vida de estos hombres comunes, exige un ejercicio de empatía. Hay que encontrar, como lo hizo Guerriero, luego de escuchar la versión de su propia historia, una historia de veintiocho años de vida, sin recurrir a la imaginación, sin falsear los hechos, intriga o cierta tensión narrativa. El hilo que encuentra la cronista es la esperanza, una suerte de novela de aprendizaje, un *bildungsroman*, a través de una prosa de calidad. Es la narradora quien le pregunta al lector y se pregunta a sí misma dónde está el interés por leer y por escribir esta historia.

Un hombre común con unos padres comunes luchando por tener una vida mejor en circunstancia de pobreza común o, en todo caso, no más extraordinaria que la de muchas familias pobres. ¿Nos interesa leer historias de gente como Rodolfo? ¿Gente que cree que la familia es algo bueno, que la familia y la bondad y Dios existen?⁸⁸⁷

Alberto Salcedo Ramos escribió un texto –casi una oda– a la cronista, “Siempre Leila”, donde se refiere a la composición de este texto:

Primero la curiosidad, después la intuición. Siempre la intuición y siempre la curiosidad. Leila se siente atraída por Rodolfo González Alcántara, uno de los participantes. Lo sigue, lo acompaña, lo escucha. Va con él a su barrio de pobres, llamado “Mataderos”. Oye a su familia. Eran tan menesterosos –cuenta la madre– que no tenían nevera, y para conservar los alimentos abrían un hueco en la tierra y lo recubrían con lonas mojadas⁸⁸⁸.

Rodolfo González Alcántara es un hombre común, pero no tanto. Además de tener un sueño muy concreto, es un buen narrador, dotado además de histrionismo, por lo tanto, su voz será nítida en esta crónica:

Cuando cuenta una historia lo hace como los buenos narradores orales: se toma tiempo, sabe generar suspenso e imita a la perfección a los protagonistas, como el amigo que se cayó en una zanja durante una cacería de peludos –una suerte de armadillos– en La Pampa⁸⁸⁹.

⁸⁸⁶ L. GUERRIERO, *Una historia sencilla*, p. 51.

⁸⁸⁷ *Ibidem*, p. 79.

⁸⁸⁸ Alberto SALCEDO RAMOS, *Botellas de naufrago*, Bogotá: Luna, 2015, p. 350.

⁸⁸⁹ L. GUERRIERO, *Una historia sencilla*, p. 87.

La cronista es testigo en 2011 de la actuación de González Alcántara, la misma que lo ubica en la categoría de subcampeón. Seguirán a partir de ese momento varios encuentros, en persona (en bares, en la casa del bailarín, en las escuelas donde enseña, etc.), por teléfono y por celular. Incluso se va tejiendo una relación de simpatía, donde la cronista, mayor y más reconocida que el bailarín, le da consejos vinculados a su profesión (“Meses después estamos hablando por teléfono y me dice que tomó una decisión acerca de un trabajo determinado porque «Como vos dijiste, ahora puedo poner algunas condiciones»”⁸⁹⁰). La cronista centra el relato de *Una historia sencilla* desde que obtiene el título de subcampeón hasta la próxima edición, en 2012. El relato de este torneo se vuelve minucioso. ¿Ganará Rodolfo? Si gana, ¿qué ocurrirá con él?

A menudo se denosta a la crónica, no solo a la de Guerriero, acusándola de hacer un “freak show”, retratando personajes extremos, a veces *kitsch* (como “El clon de Freddy Mercury” o “René Lavand: mago de una sola mano” o “El gigante que quiso ser grande”, sobre el que fuera el hombre más alto de la Argentina, en una asesina serial, o en una joven que mató a cuchillazos a su bebé, fruto de una violación, en “Sueños de libertad”). Es con *Una historia sencilla* donde este argumento se desvanece. Guerriero no necesita universos extremos para narrar, puede también hallar la magia, lo humano, la contradicción y la intriga en la intrahistoria.

La subjetividad de la narradora queda en evidencia: quiere que Rodolfo gane en la próxima edición. ¿Qué maldad existe en desearle lo mejor a quien uno comprende? Así el relato cobrará la extensión de un libro, la crónica que nació con la intención de ser un cuento, se convertirá en novela:

Quando lo estaba escribiendo me di cuenta, empezó a crecer y a crecer y no solo por una cuestión de longitud. También porque un libro tiene una lógica que no tiene una crónica. Me interesa buscar el camino de la sutileza: la gente no es monóticamente buena o monóticamente mala y para contar esas sutilezas hace falta espacio. Cuando acabé de escribir envié lo que había escrito a consideración de gente que

⁸⁹⁰ *Ibidem*, p. 86.

podía publicarlo. Convencida de que la historia me gustaba mucho pero sin estar convencida de que eso fuera un libro para publicar en un país como España... Pero Jorge Herralde se entusiasmó inmediatamente y me dijo: "Sí, adelante, vamos a publicarlo"⁸⁹¹.

Incluso, atrapada por esta historia, se atreverá a cometer casi un pecado de la crónica, a contar algo que no ha visto, pero lo hará con la plena confianza de que quien se lo cuenta dice la verdad. "Yo no lo vi llorar, pero lloraba"⁸⁹².

⁸⁹¹ Lara HERMOSO, "Leila Guerriero: El Nuevo Periodismo es más viejo que el hambre", Cadena Ser, 2 de noviembre de 2013.

En: <http://cadenaser.com/ser/2013/11/02/cultura/1383351429_850215.html>. [Última consulta: 01/10/2017]

⁸⁹² *Ibidem*, p. 146.

Un yogur piadoso

Guerriero dice que la principal diferencia entre *Frutos extraños* (2009) y *Plano americano* (2013), las dos antologías de sus crónicas es el recorte. El primero tenía un perfil amplio de personalidades (como el mago de una sola mano, René Lavand, o el hombre más alto de la Argentina), mientras que el segundo se centra solamente en artistas. A ella le interesa contar “la historia de gente común en situaciones absolutamente extraordinarias”⁸⁹³. También aparece en *Frutos extraños* una crónica sobre el “rey de la carne”, un controvertido sindicalista o el perfil de una asesina de la rancia aristocracia. Pero los de Guerriero no son textos del denominado *freak show*, una de las críticas que se les atribuyen a los cronistas, como si solo fuesen interesantes los relatos que narran por los mundos bizarros que describen.

En *Frutos extraños* se encuentra “La voz de los huesos”, quizá su crónica más famosa, no solo porque ganó el premio García Márquez a la mejor crónica en 2010, sino porque además es la que eligió Jorge Carrión para la antología *Mejor que ficción*. Fue publicada por primera vez en *El País Semanal*, el 13 de abril de 2008, y ese mismo mes, en la revista *Gatopardo* bajo el título “El rastro de los huesos”. En el primer párrafo desafía todas las leyes de la redacción periodística: comienza por una negación (“No es grande”), y construye una atmósfera casi como si de una redacción escolar se tratara (“El techo es alto”). En esta supuesta simpleza destaca la presencia de huesos. La cronista contará cuál es la actividad del Equipo Argentino de Antropología Forense que se dedica a excavar e identificar la identidad de los restos óseos de personas desaparecidas en la última dictadura militar. La cronista los acompaña en sus actividades diarias (“Es martes, pero es igual”⁸⁹⁴, “Es viernes. Pero es igual”⁸⁹⁵), los sigue en las clases que dictan

⁸⁹³ L. GUERRIERO, *Zona de obras*, p. 39.

⁸⁹⁴ Leila GUERRIERO, *Frutos extraños*, p. 86.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, p. 88.

en la universidad, habla con los que más y menos experiencia tienen, conversa con los familiares que pudieron identificar los huesos de sus seres queridos y acompaña al equipo al cementerio. La crónica no solo se centra en la seriedad y pasión con la que este equipo trabaja, cómo contribuyeron a la memoria histórica de un país, sino que también cuenta retazos de este “equipo”. Dentro de este cuerpo de profesionales hay vidas que se sacrifican para poder ayudar a los demás y esta voluntad aparece retratada en la crónica. Resulta complejo calcular cuántas entrevistas realizó Guerriero para escribir esta crónica, puesto que algunas no se citan, ya que son fuentes con las que se constata una información o a través de la cual se llega a un dato, pero sí es posible enumerar la cantidad de voces que en ella aparecen: quince. A través de la primera persona que permite la entrevista o de la tercera, propia del relato, estas voces componen una historia colectiva, como el equipo que lleva a cabo esta tarea. A algunos los entrevista en persona, a otros por teléfono, de modo individual o en grupos y también cita artículos periodísticos. Emergen las voces, todas, incluso la de los huesos, por eso la inteligencia de su título original. La cronista elige contar esta historia para darle voz a aquellos que buscan, a través de los huesos, conocer su identidad, quiénes son esos cuerpos, esas personas que no pueden hablar.

Así como Martín Caparrós se interesó por la historia de José Liborio Poblete, en la crónica “Claroscuros” (*Clarín*, 1996), también lo hizo Guerriero, pero el foco de cada crónica es distinto. En abril de 2006 publicó, en las revistas *Paula* y *Gatopardo*, “El caso Poblete, la fuerza del cariño”. La crónica está también incluida en la antología *La Argentina crónica* y, a diferencia del texto de Caparrós, centrado en la figura del militante montonero, Guerriero narra la búsqueda y la aparición de la hija de Poblete, Claudia, secuestrada cuando era un bebé y enviada a un campo de concentración junto con sus padres. En esa década, entre el texto de Caparrós y el de Guerriero se pudo encontrar a la joven. Guerriero habla con la madre de Poblete, con la hija de una relación efímera que el líder tuvo en Chile, con las primas biológicas de la joven, con amigos de los padres de la joven. Hablan muchas voces, menos Claudia y los padres que la criaron, llamados “apropiadores” por la justicia, quienes se negaron a dar entrevistas. Sí hay una

misma voz, un mismo relato que aparece en las dos crónicas: el testimonio de Alejandro Alonso, un hombre ciego, amigo de Poblete y ex novio de Trudy, la esposa del líder.

Guerriero escribió así varios capítulos de la historia argentina con sus crónicas. En el caso de esta última crónica narra los debates y los conflictos que aparecen cuando se restituye una identidad de los hijos de los desaparecidos, entre las familias biológicas y aquellas que criaron a estos niños, casi quinientos.

¿De qué modo introduce las voces en sus textos? ¿Cómo se podría describir el estilo de Leila Guerriero? Hay en su prosa mucha poesía, una musicalidad única. La cronista es una obsesiva de la coma, de la metáfora. Confiesa que puede detenerse horas con un párrafo si no encuentra la palabra esdrújula exacta con la que quiere concluirlo⁸⁹⁶. Pero, así como la poesía es un elemento clave de su prosa, no hay un estilo propio de otros cronistas emparentados con la poesía, por ejemplo, con las crónicas de Rubén Darío. Es un estilo que reproduce el habla con nitidez, las muletillas de los hablantes, y también su personalidad. Así, una antropóloga forense “abrazo un cráneo como quien acuna” o alza un cráneo y “lo miran como una fruta magnífica”⁸⁹⁷ o una madre joven va “de una casa a otra, y en cada mudanza olvidaba algo: una bombacha, un hijo”⁸⁹⁸.

Consultada por Juan Cruz Ruiz por su propio estilo, opina que no puede definirlo porque “el estilo es como el yogur: vence cada cierta cantidad de años”⁸⁹⁹. Sí se pueden identificar, como sello, al menos en sus crónicas, los párrafos breves de Guerriero que le dan agilidad y ritmo a sus textos.

Y, a su vez, hay una mirada particular en las crónicas de Guerriero: “El periodismo narrativo es muchas cosas pero es, ante todo, una mirada –ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven, y una certeza: la certeza de creer que no

⁸⁹⁶ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 38.

⁸⁹⁷ L. GUERRIERO, *Frutos extraños*, p. 97.

⁸⁹⁸ L. GUERRIERO, *Los suicidas*, p. 146.

⁸⁹⁹ *Ibidem*, p. 35.

da igual contar la historia de cualquier manera”⁹⁰⁰. No es solo una mirada específica, centrada en un personaje particular o en un escenario determinado, sino que el cronista tiene una mirada amplia, indispensable para dar cuenta de una realidad compleja, con sus distintas aristas. Por ejemplo, en “Tres tristes tazas de té” deposita su mirada no solo en Yiya Murano, una asesina serial argentina que envenenaba a sus amigas luego de estafarlas. No es solo esta mujer esperpéntica lo que describe la cronista, sino que también mira a la pareja de Murano y retrata ese vínculo de dominación y sumisión que ejercía la mujer sobre todos aquellos que la rodeaban, esa perversión que se refleja no solo en el trato con la cronista, sino en particular con aquel hombre.

Las crónicas de Guerriero poseen elementos de la novela, como la creación de distintas atmósferas y climas. Por ejemplo, en *Los suicidas del fin mundo*, describe:

La casa estaba en silencio. Apenas se escuchaban el rezongo ahogado del televisor, del tenebroso suspiro del viento que empujaba las puertas de la funeraria al otro lado del patio. Sobre la mesa había un papel, y en el papel algunos nombres anotados con la letra prolija y clara de Carlos Novarro, el único que había podido reconstruir la lista de suicidas⁹⁰¹.

Existe también, gracias a la extensión de la crónica, la posibilidad de sumergirse en la vida de las personas, en los vínculos, en sus contradicciones. Nunca hay una sola voz que narra, aunque haya un protagonista, o la crónica siga de cerca los pasos que realiza una criatura.

También hay elementos del cuento, ya que ninguna crónica carece de ese sentido de completitud, de coherencia, “un sentido de cancelación”, término que toma Guerriero de Juan Villoro⁹⁰². Incluso en las entrevistas o perfiles que realiza, donde no cuenta una historia precisa y específica, con progresión temporal (como puede ser la velada de la final de un torneo). Por ejemplo, en el perfil del artista

⁹⁰⁰ L. GUERRIERO, *Zona de obras*, p. 31.

⁹⁰¹ L. GUERRIERO, *Los suicidas*, p. 83.

⁹⁰² J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 37.

plástico Guillermo Kuitca, “El artista del mundo inmóvil” (*Vanity Fair* de España, 2009).

Dejar correr el tiempo. Después reír. Después pagar. Y después irse.
Y verlo irse, también, bajo la lluvia.
Un hombre sin hogar, tratando desesperadamente de volver a alguna parte.

“Pedro Henríquez Ureña: el eterno extranjero” es un perfil, pero también puede leerse como un cuento, donde reconstruye la vida del intelectual a través de testimonios.

Esa mañana, la mujer llamada Sonia despertó con una premonición aterradora y corrió, alterada, hasta la habitación de su padre. Pero lo encontró durmiendo, sereno, y, por no despertarlo, no lo besó. Sacó un par de monedas de su chaleco para el viaje hasta el colegio y se fue. Al regresar a su casa, a mediodía, preguntó por él”⁹⁰³.

Uno de sus mayores referentes para su prosa fue Martín Caparrós, quien ya había publicado algunas en *Página/12* cuando Guerriero comenzó a escribir en aquel diario: “Plantada ante sus notas, con un cúmulo de información, aprendí cómo insertar un diálogo, poner un dato duro pero de manera interesante, cómo hacer una descripción, cómo introducir un personaje, cómo sacarlo de escena”⁹⁰⁴. Hay una gran teatralidad en sus crónicas, donde la pregunta es parte de un diálogo, donde quien cuenta es el otro, el desconocido, mientras que el cronista guía esa masa de oralidad. Es, además de hábil para escuchar, observadora, atenta siempre a todo aquello que se dice sin palabras, a lo que se omite. En “El gigante que quería ser grande” (*El País Semanal*, 18 de febrero de 2007 y recogido en *Frutos extraños*) escribe sobre un jugador de básquet y campeón de lucha libre caído en desgracia:

-Yo nunca ceno.
-¿Eso es bueno para tu diabetes?
Se encogerá de hombros con desprecio. Mirará la calle, una víscera brillante y resbalosa⁹⁰⁵.

⁹⁰³ L. GUERRIERO, *Frutos extraños*, p. 101.

⁹⁰⁴ J. CRUZ RUIZ, *Literatura que cuenta*, p. 36.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, p. 22.

Su exploración hacia la versión más cercana al modo en el que ocurrieron los hechos no se manifiesta a través de un interrogatorio. Contrasta con otras voces las versiones

Mientras, en Japón y en Florida, en México y en Atlanta, Jorge hacía su trabajo: golpear y dejarse golpear. Fueron tres años de masacre sobre un cuerpo castigado. Porque aunque él dice no saber que era diabético, se retiró de la lucha en 1996 después de una pelea en Japón, asustado por una lipotimia que lo derribó del ring, sus hermanos aseguran que en 1996 hacía cuatro años que Jorge lo sabía.

-Él tuvo un coma diabético en Estados Unidos después de la muerte de mi madre - dice su hermana Zunilda- y desde entonces se empezó a aplicar insulina⁹⁰⁶.

Esa voz colectiva también tiene lugar en sus crónicas: “-¡Nosotras!- responden cien mujeres, la boca tensa y llena de carmín”⁹⁰⁷, dicen las personas que participan de la ventas por televisión, retratadas en “El mundo feliz, venta directa” (*La Nación Revista*, 2001).

Esta mirada es, a su vez, piadosa y hábil para hilvanar en un relato coherente ese mosaico, las distintas voces y lados de una misma historia. Escribe Vargas Llosa:

[Crea una] perspectiva poliédrica de estas personas, hasta dar de ellas una impresión de totalidad, de síntesis que aprisiona todo lo que hay o hubo en ellas de sustancial. El resultado es siempre positivo, todos los entrevistados terminan por despertar la simpatía, a veces la admiración, a veces la ternura y casi siempre la solidaridad del lector.

En 2017 se difundió una lista con los mejores escritores menores de 40 años de América Latina. ¿No implica esta acción definir el canon? Dentro de ese grupo selecto de personajes que eligieron las plumas destacadas se encontraba Leila Guerriero. Y, como en una especie de metáfora existencial, una coherente figura retórica, la autora que clama ser invisible a la hora de escribir las crónicas, hace visible a los demás. No solo le da voz a aquellos que no la tienen dentro de los grandes medios de comunicación, aquellos a los que el poder margina, sino

⁹⁰⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, p. 127.

que también se compromete con los autores de su tiempo. A ellos, a los desprotegidos y a los virtuosos, a ellos salva. Mientras, se queda con un perfil bajo, pero curioso, contemplando el paisaje, sin prejuicios y sin techo desde su hábitat silvestre.

ALBERTO SALCEDO RAMOS, ENTRE PUÑOS Y JUGLARES

Curioso periplo el que realizó la fama de Kid Pambelé, un hombre de carne y hueso, “el coloso que decidió ponerle dinamita a su propia estatua”⁹⁰⁸, luego redimido por una crónica de Alberto Salcedo Ramos, crónica que a su vez inspiró una serie de televisión en 2017, transmitida en horario central por la pantalla chica colombiana. En *El oro y la oscuridad: la vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé* (2006), Salcedo Ramos cuenta la historia de un boxeador, Antonio Cervantes Reyes, apodado Kid Pambelé, el primer colombiano en adquirir un título mundial de boxeo, el héroe de la infancia del cronista. Este perfil –una novela de no ficción– rescata del olvido a un hombre que, en el momento de la publicación del libro, era prácticamente un desconocido para una generación.

La crónica, además de la narración literaria, significa para Salcedo Ramos una valiosa operación que es la de construir memoria. Se trata de una memoria tamizada por un punto de vista, un relato que busca comprender, antes que enseñar: “Frente al aspecto cadavérico que ofrecía Pambelé en su catre del Hospital San Pablo, resultaba inevitable preguntarse cómo se produjo su caída desde la cúspide hasta el fondo del barranco”⁹⁰⁹.

Alberto Salcedo Ramos (Barranquilla, 1963) se define a sí mismo como cronista. Ni periodista ni escritor. Cronista, con esta especificidad se presenta uno de los maestros más itinerantes de América Latina, a través de talleres⁹¹⁰ que brinda en el marco de la FNPI, de la Fundación TEM y de medios de comunicación que lo convocan para proveerle a los periodistas de sus redacciones herramientas de narrativa. Salcedo Ramos escribe en *SoHo*, *El Malpensante*, *Gatopardo* y *Etiqueta Negra*, entre otras publicaciones, ha recibido el Premio Internacional de

⁹⁰⁸ A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 100.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, p. 98.

⁹¹⁰ Para esta investigación se pudo acceder al material de un taller, con los apuntes de sus clases, que brindó el cronista en Buenos Aires en 2017.

Periodismo Rey de España y en tres oportunidades el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, en Colombia.

Así como Villoro es el gran cronista del fútbol, Salcedo Ramos es el cronista del box. Escribe el colombiano algunas crónicas de fútbol (“El último gol de Darío Silva”, “El árbitro que expulsó a Pelé” o “De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho”), pero los cuadriláteros ejercen más fascinación aún. Cuenta Salcedo Ramos “la vida privada de los puños”, parafraseando a Villoro. Sus historias son las de deportistas caídos en desgracia. No es la gloria lo que le interesa retratar, el éxito o los campeones –aquello que sí aparece en las noticias, sino los perdedores (por ejemplo, “Memorias del último valiente”). Es el camino inverso a la novela de construcción o *bildungsroman*. Las suyas son crónicas en las que alguien que padeció la miseria de joven y luego conoció la gloria y la prosperidad, pierde todo, mareado por los excesos, como si existiese una fuerza que arrastra a sus personajes a esa situación, como si no existiese posibilidad de ascender en la escala social ni de progreso. Son relatos de desesperanza y de lucha sobre distintos personajes, pero donde la trama es similar. Si Leila Guerriero cuenta en *Una historia sencilla* una crónica sobre el esfuerzo, la disciplina y los sueños, Salcedo Ramos narra las historias de una caída, como “Retrato de un perdedor” (incluido en la antología de Darío Jaramillo Agudelo).

Para Salcedo Ramos existe una doble responsabilidad en la crónica. Además de la construcción de la memoria, este género aspira a lograr empatía, en primer lugar, la del cronista hacia aquello que narra, y, en segundo lugar, la del lector hacia aquello narrado.

Escribir crónicas es construir memoria. Me parece que el género es apropiado para esos lectores que no llegan al texto con el único propósito de atragantarse de datos, sino que además aspiran a ser tocados por la belleza y pretenden convertir el acto de leer en una aventura vital. La crónica contribuye a sensibilizar a la gente sobre ciertos temas de interés. Los humaniza, los convierte en narración de calidad⁹¹¹.

⁹¹¹ A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 207.

Con respecto a la primera responsabilidad, el cronista atesora la historia de un pueblo y la conserva en un texto contra todas las tempestades del paso del tiempo. Aquello que en el presente se considera información, gracias a la acción de la crónica, en el futuro será considerado historia o un registro histórico con un componente adicional y superador de la estadística, es decir, la voz humana. La actualidad, aquello que ocurre en el presente, corre el riesgo de ser olvidado o reescrito, por eso Salcedo Ramos especifica que la crónica custodia o busca “impedir, justamente, que la borren o que pretendan escribirla siempre en pergaminos atildados en los que no hay espacio ni para la derrota ni para el ridículo”⁹¹². Con respecto a la segunda responsabilidad, este género permite suscitar emociones en el lector, despertar esa sensibilidad, su humanidad. Le pregunta Salcedo Ramos a Leandro Díaz, un famoso cantautor (Gabriel García Márquez toma dos versos suyos para el epígrafe de *El amor en los tiempos del cólera*), por una canción en particular, “La memoria”, y, si bien quien responde lo hace desde la composición lírica, la respuesta bien se ciñe a las metas que se propone Salcedo Ramos a través de sus crónicas:

—Sí, claro, a mí siempre me ha gustado cantarle a la memoria. Es que la Humanidad estaría perdida si no conservara la memoria. La memoria no solo debe servir para fijar imágenes o guardar información. La memoria es también un requisito para la creación. ¿Usted se imagina lo que sucedería si, de golpe, la Humanidad toda se quedara sin su pasado? ¿Qué sería lo que tendríamos que hacer para empezar la vida sin recuerdos?⁹¹³

Tanto Díaz como Salcedo Ramos crean a partir de recuerdos, a partir de la memoria, a partir de una tradición, y para ello consideran que es necesario acudir a la no ficción, a historias verdaderas. Nuevamente, Salcedo Ramos recoge de Díaz una opinión en sintonía con sus propios principios, plasmados a través de la crónica:

⁹¹² A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 35.

⁹¹³ *Ibidem*, p. 215.

—Si solo inventaran las historias no habría tanto problema. Pero es que uno ve que ellos inventan cosas peores: inventan las frases, inventan unos enredos con los que quieren reemplazar las verdaderas historias. Sus canciones todas son un invento. Al final de su cháchara aparece el vacío. Allí no hay nada dicho. Yo no critico a los compositores que inventan historias. Después de todo, cada quien elige si quiere inventar o cantar cosas sucedidas. Lo importante es hacerlo bien, en cualquiera de los dos casos. A mí, particularmente, no me importa un tema que no me haya sacudido⁹¹⁴.

En las canciones de Díaz se recogen, muchas veces, con nombre y apellido, las historias reales de los habitantes de San Diego, el pueblo del juglar. En las crónicas de Salcedo Ramos, ocurre siempre la identificación de estas voces e historias.

Existe una fascinación en la obra de Salcedo Ramos por retratar a los trovadores de su país (*Diez juglares en su patio*, este último en compañía de Jorge García Usta), a los cantantes populares de su país, cuya tarea —aquello que va más allá del arte— siente que se hermana con la propia. “Sin esos músicos no podría contarse la historia del Caribe colombiano, ellos fueron los primeros cronistas de la región, los primeros que contaron y cantaron nuestras miserias, nuestros sueños, nuestras vidas”⁹¹⁵. Así, por ejemplo, Catalino Parra (“Catalino Parra, fabulador del río”) le canta a un pueblo pesquero, El Chispón, pero que se asemeja a tantos otros pueblos pesqueros.

“El testamento del viejo Mile”, una de sus crónicas más famosas, es un perfil sobre Emiliano Zuleta Baquero, el músico que logró que el vallenato trascendiese las fronteras colombianas con “La gota fría”. Hay un espejo entre Mile y el cronista y el relato se vuelve metadiscursivo, en cierto sentido, porque halla Salcedo Ramos una similitud entre estos juglares y su tarea. Las canciones de estos músicos eran un modo de propagar hechos reales, noticias y, con el oficio errante de estos trovadores, de difundirlas por la región, así como también de atesorar la historia de una región, con sus costumbres, vicios y virtudes.

⁹¹⁴ A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 8.

⁹¹⁵ *Ibidem*, p. 5.

En los primeros tiempos, cada canto era una crónica que narraba un suceso significativo de la región: las travesías mundanas de un sacerdote al que todos creían casto, el chismorreo que le sirve a ciertos pueblos como ejercicio colectivo contra el tedio, o la fuga de una muchacha rica y bonita con un muchacho pobre y feo⁹¹⁶.

Mile no solo tenía el don para el acordeón y los versos, sino que poseía una gran capacidad para escuchar a desconocidos y transmitir sus historias verdaderas –a través de la empatía– en sus canciones, es decir, gracias a la oralidad. Así como Caparrós destaca la labor de Ulrico Schmidl, el primer cronista del país donde nació, Salcedo Ramos acude a esta tradición de cronistas orales de su país y de su región. Es decir, le rinde un homenaje y eleva la tradición dentro de la cual se encuentra, muchas veces subestimada por su carácter popular. Salcedo Ramos es un “Nuevo cronista de Indias”, así como lo era, por ejemplo, su compatriota Juan Rodríguez Freyle, pero se encuentra más cercano al eslabón de esta herencia de relatos de los trovadores y juglares.

Las personas que tarareaban sus versos en aquellos pueblos y veredas no lo habían visto a él ni en pintura. No sabían cómo era su rostro ni les interesaba. Pero reconocían en sus coplas el mejor correo posible, porque no les informaba sobre lo urgente –nada era urgente– sino sobre lo importante. Por eso las acogían aunque llegaran retrasadas: venían de muy lejos y conservaban el aroma de los montes. Quienquiera que fuera su autor les estaba regalando ricas historias, contadas a la manera de las buenas crónicas periodísticas: historias completas, redondas, en las que había burla, deliciosos arcaísmos, apuntes sobre la muerte de las cosechas, regaños para bajarle los humos a algún aparecido, guiños a una mujer amada que hoy se llama Manuela y mañana María⁹¹⁷.

En forma de verso o de prosa, de modo oral o escrito, la crónica para Salcedo Ramos es la que narra lo importante, la que no pierde vigencia, a pesar de que el hecho haya sucedido ya hace un tiempo. Y, a su vez, no son rumores que se propagan, datos sueltos, sino que se trata de “ricas historias”, es decir, con una exploración estética.

⁹¹⁶ A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 49.

⁹¹⁷ *Ibidem*, p. 55.

Salcedo Ramos tiene desarrollada su “actitud de cazador”, como define Martín Caparrós a ese instinto para hallar una historia en la cotidianidad. Así escribe, por ejemplo la historia del pequeño boxeador José Montero Jiménez (*Los golpes de la esperanza*), a quien encuentra en Cartagena, en la calle. Esta historia en particular oficiará como metonimia de tantos niños desnutridos que encuentran en el deporte un sitio que los aleja de los vicios. Son varias las crónicas que escribe a partir de estos hallazgos inesperados. Salcedo escribe sobre una anécdota en la que García Márquez y su hermano Jaime se toparon una bella mujer en la calle, quisieron acercarse a ella, pero la perdieron de vista de modo súbito. A partir de ese momento, empezaron a elaborar todo tipo de hipótesis sobre ella hasta que un día Jaime la volvió a ver. Se acercó a ella, le hizo preguntas, le pidió sus datos, y, de inmediato, emocionado, llamó a su hermano escritor: “¡Pero qué pendejo eres: me acabas de dañar el cuento!”⁹¹⁸, remata Salcedo Ramos que respondió García Márquez. El escritor tenía bien en claro que escribía un cuento de ficción y obtener todos esos datos verdaderos lo obligaría a cambiar aquel relato.

Heredero de la influencia de García Márquez, a quien conoció y trató en persona (“el único brujo al que le creo”⁹¹⁹), Salcedo Ramos no dispara contra la ficción y sus escritores. Se ubica en la crónica, pero constantemente se reconoce en sus textos como lector de, por ejemplo Gustave Flaubert o de Paul Auster. Llama a una crónica “Viaje al Macondo real”, como su crónica y con el título con el que también titula a una de sus antologías, una exploración sobre el peregrinaje de tantos lectores a Aracataca, el pueblo que inspiró a García Márquez para sus novelas. Un peregrinaje que también realizan muchos escritores, como un “viaje al padre”, hacia Comala, un lugar mítico cuyas voces aún reverberan en sus textos. Indaga Salcedo Ramos en las fronteras entre lo real y la ficción, entre la ilusión y el entusiasmo de que aquello creado o imaginado exista realmente, y la atracción que existe por lo real y los misterios que encierra: “Sienten que el Macondo de la

⁹¹⁸ A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 212.

⁹¹⁹ *Ibidem*, p. 279.

literatura es un simple reflejo de la vida de ellos. Así que, ¿para qué perder el tiempo buscándolo en las novelas cuando pueden verlo en sus propias esquinas?”⁹²⁰. A su vez, los habitantes de Aracataca, es decir los locales, aquellos que leen sobre sí mismos en los libros del célebre autor, aquellos que son contemplados con enorme curiosidad por los visitantes consideran a García Márquez cronista, antes que un escritor de ficción: “Lo ven tan solo como un amanuense, como un tipo que supo plasmar en los libros el acervo que heredó de sus mayores, un compadre que echó en su maletín de viaje los cuentos de todos, y los hizo circular hasta en el último rincón de planeta”⁹²¹. Esta observación de Salcedo Ramos no hace más que elevar la destreza de García Márquez, su habilidad para describir a una sociedad caribeña y lograr despertar la empatía de los que se sumergen en la prosa del escritor hacia ellos (“los otros”, para los lectores).

⁹²⁰ A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 271.

⁹²¹ *Ibidem*, pp. 272-273.

El rostro humano de la noticia

A través de los relatos de Salcedo Ramos el lector se adentra en el interior de Colombia, alejada de la capital, de Bogotá, en esa geografía exótica y compleja de transitar. En sus crónicas, Salcedo Ramos va del monte hacia el Caribe, por las ciénagas, y de la selva al río Tocaímo, por la Cordillera Oriental, de la península de la Guajira, por los pueblos del Atlántico y los del Pacífico. Se sumerge por ejemplo en San Diego, un pueblo donde mucha gente, huyendo de la Violencia, se instaló en busca de tranquilidad a mediados del siglo XX. “Un pueblo que vive en las terrazas de sus casas, donde la gente se recuesta con la mayor comodidad del mundo a hablar de todo y de nada, que es de lo que, según algunos de sus moradores, debe hablar todo conversador que se respete”⁹²², escribe el cronista y sintetiza en una misma oración dos conceptos clave de la crónica: la intrahistoria y la capacidad de escucha. Lo mismo ocurre y destaca de otro pueblo, Soplaviento, Bolívar, “que ha construido con su propio padecimiento una de las tradiciones verbales más alegres –ironías de la cultura– y más ricas de la Costa Atlántica”⁹²³.

En ocasiones su relato, como señalaba Albert Chillón, resulta isocrónico, puesto que comenta aquello que ve, que no es solo la descripción de un sitio distante, sino un relato también sobre aquel viaje. Así, por ejemplo, acompaña a Wikdi, el niño que camina todos los días ocho kilómetros de madrugada, cinco horas entre la ida y la vuelta para llegar a la escuela por una ruta peligrosa, dominio de los paramilitares. Esta crónica escrita en primera persona del plural (“salimos”, “hemos caminado”, “hemos escalado”, hemos atravesado”, “hemos

⁹²² Alberto SALCEDO RAMOS, *Leer el Caribe, textos escogidos*, Cartagena de Indias, Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena de Indias, 2012, p. 36 (en adelante, *Leer el Caribe*).

⁹²³ A. SALCEDO RAMOS, p. 12.

bajado”⁹²⁴, etc.) indaga en la “quijotada” que significa contar esta historia del interior profundo de Colombia:

Pero acá, en el barro de la realidad, al sentir los rigores de la travesía, al observar las carencias de los personajes implicados, uno entiende que no se encuentra frente a una anécdota sino frente a un drama. Visto desde lejos, un camino de herradura en el Chocó o en cualquier otro lugar de la periferia colombiana es mero paisaje. Visto desde cerca, es símbolo de discriminación. Además se transforma en pesadilla⁹²⁵.

Y es en este viaje, no solo por conocer, sino por compartir la peligrosa travesía con el pequeño, cuando emerge de inmediato la empatía que transmite de modo explícito en la crónica: “Captada en su propio ambiente, digo, la historia que estoy contando suscita tanta admiración como tristeza”⁹²⁶. Surgen también en el cronista interrogantes y enfado que plasma en el texto: de qué modo poder mejorar la situación de estos niños, cómo poder ayudarlos desde la distancia.

Cronista errante, Salcedo Ramos recoge voces e historias donde vaya. Su narrador nunca oculta su tarea, siempre con su grabadora: la búsqueda de voces y relatos.

—Oiga, señor, ¿esa grabadora graba lo que uno dice?

—Sí, claro.

—Yo quiero grabar algo sobre mi abuelo⁹²⁷.

Así como a Jon Lee Anderson le atraen los hombres que detentan poder, Salcedo Ramos rehúye de ellos. Le interesa retratar las historias olvidadas por los medios de comunicación cuyas redacciones están más ocupadas por la urgencia de la primicia o por cubrir los hechos del efímero presente. Así como García Márquez elegía, por ejemplo, no solo publicar la cifra de víctimas del alud en Antioquía⁹²⁸, sino contar la historia de los sobrevivientes, Salcedo Ramos destaca:

La crónica le pone rostro y alma a la noticia para atender a un tipo de lector que no solo quiere atragantarse de datos. Algunos suponen que las verdades que no

⁹²⁴ A. SALCEDO RAMOS, *Leer el Caribe*, p. 12.

⁹²⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁹²⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁹²⁷ *Ibidem*, p. 102.

⁹²⁸ *Cfr.* p. 210.

contienen el destape de una olla podrida son indignas de ser publicadas. En un continente saturado de corrupción siempre será apreciada la figura del higienista que fumiga a las alimañas. Sin embargo, me temo que la verdad no se encuentra solamente regando plaguicidas o frecuentando los manteles de los poderosos, sino también prestándole atención a la gente común y corriente, aquella que, por desdicha, solo existe para la gran prensa en la medida en que muere o mata⁹²⁹.

En “De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho” escribe la crónica de “El mocho”, Luis Alfredo Loaiza, un proxeneta de Cartagena que transportaba mujeres a los barcos extranjeros, en plena alta mar. Este personaje sórdido pasa de ser un “narcotraficante a un nalgotraficante”⁹³⁰. “El periodista”, el modo de referirse a él mismo en tercera persona en la crónica, dialoga con este nombre, escucha el relato de su vida con atención, y cuando comienza a reproducir aquella conversación también se detiene para intentar recordar a quién se parece aquel timbre sonoro de su interlocutor. La escucha del cronista se manifiesta en tres niveles: en la trama de la historia, en el tono de la voz y también en las contradicciones y particularidades de su lenguaje (“esas fluctuaciones tan bruscas entre lo tierno y lo grosero, entre el cinismo y la autoflagelación”⁹³¹). Empatía no equivale a simpatía. El cronista se plantea en el texto por qué cuenta esta historia tan oscura sobre este hombre marginal misógino y fabulador. ¿Será quizá un modo de describir cómo funciona la prostitución en una ciudad turística? ¿Será la atracción del cronista por esas historias de caída estrepitosa de alguien quien por un tiempo conoció la bonanza? Reproduce monólogos extensos de “El mocho”, casi como si interviniese como médium, entre aquel relato autobiográfico de un ser anónimo y la crónica publicada (“¿Y si el fruto de este testimonio también sale así, muy a pesar de lo que desea el periodista?”⁹³²).

Niños desnutridos, ídolos caídos en desgracia, proxenetas, juglares, soldados, campesinos (como Manuel Ceballos, en “Un país de mutilados”, quien

⁹²⁹ A. SALCEDO RAMOS, *Leer el Caribe*, p. 218.

⁹³⁰ *Ibidem*, p. 76.

⁹³¹ *Ibidem*, p. 82.

⁹³² *Ibidem*, p. 84.

se expresa a través de refranes), los travestis (“El fútbol también son once travestis corriendo detrás de una pelota”) sin olvidar a las distintas comunidades indígenas, desde los kunas hasta los wayuu (y los ritos de cada sociedad, como el modo de recibir a un recién nacido en “La travesía de Wikdi” o el sentido del daño colectivo en “La palabra de Juan Sierra”), todas estas voces en primera persona se aprecian en las crónicas de Salcedo Ramos. También retrata a un curioso personaje caribeño, el “bufón de velorios”. Aunque no existen registros históricos sobre el origen de estos contadores de chistes, se trata de una tradición de por lo menos un siglo de vida en algunas regiones de Colombia. No es el propósito de esta costumbre amortiguar el impacto que produce la pérdida de un ser querido. Se trata, en realidad, de algo mucho más profundo, relacionado con la naturaleza festiva de los habitantes del Caribe, con su personalidad gozosa y risueña. Salcedo Ramos se interesa por retratar esta identidad colectiva de los distintos pueblos que componen su país.

Un cronista teatral

Observador agudo, Salcedo Ramos describe con minuciosidad los espacios y ambientes que visita, así como a los personajes, y lo hace a través de la escena teatral. Así como existen cronistas con un estilo más fragmentado, el autor colombiano suele crear escenas, con unidad de tiempo, acción y lugar. Por ejemplo, “La eterna parranda de Diómedes” (el título de la crónica inspira la antología *La eterna parranda*), sobre el cantautor Diómedes Díaz, comienza así:

La escena transcurre en Badillo, pueblo agrícola en el que se celebra, desde hace tres días, el Festival del Arroz. El lugar se encuentra a unos treinta kilómetros de Valledupar, la meca del folclor vallenato. Es una noche de junio de 2001. Muchos espectadores siguen desconcertados, acaso porque no entienden cómo es que un artista tan vitoreado y tan perseguido aparece de pronto entreverado con ellos en esta feria menor. Pero, a fin de cuentas, ¿sí será Diomedes Díaz? Está vestido de un modo que jamás se le ha visto en ningún otro escenario público: con una pantaloneta que deja al descubierto sus muslos flacos y unas alpargatas indígenas. Se ve desaliñado, empobrecido. De repente, el supuesto Diomedes toma un micrófono y dice que su vida no tendría sentido sin el cariño de sus seguidores. Él canta por ellos, añade después, enfático, mientras se golpea el pecho con la palma de la mano derecha. En seguida, arqueando el tronco hacia atrás, como para gritar con más fuerza, suelta uno de sus estribillos inconfundibles⁹³³.

El cronista explicita así el lugar (el pueblo de Badillo), el tiempo (una noche de julio de 2001) y a través de esa descripción tan visual crea tensión (los espectadores están desconcertados, se preguntan si será el famoso Diómedes) y acción (toma el micrófono y comienza a cantar). Es una perfecta didascalía, una acotación escénica que va a dar paso a un recital desde donde narra el cronista la agitada vida de este músico. Aparece también en este relato la voz de la opinión pública – del proscenio, como la llama Tom Wolfe– que hablan no desde el escenario, sino que murmuran, tejen elucubraciones y también construyen la fama y reputación de

⁹³³ Alberto SALCEDO RAMOS, “La eterna parranda de Diómedes”, *Soho*, Bogotá, 2011, (en adelante “La eterna parranda”).
En: <<http://www.soho.co/historias/articulo/diomedes-diaz-biografia-cronica-de-soho/12837>> [Última consulta: 01/10/2017].

un hombre. Es a través de estas voces (y del misterio y la incertidumbre) con las que presenta el cronista a su protagonista:

Todas las personas que están en esta plaza saben que, en agosto del año 2000, Diomedes fue condenado como reo ausente debido a que había desaparecido de su casa en Valledupar. Desde entonces existen versiones contradictorias sobre su destino. Algunos habitantes de la región murmuran que se aloja en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta, bajo la custodia de un escuadrón de paramilitares. Otros comentan que se refugia en una ranchería de indígenas wayúu en la desértica Alta Guajira, frente al mar Caribe, cerca al Cabo de la Vela.

Ocorre con esta crónica, como con tantos boxeadores sobre los que escribe, un interés por contar la historia de una caída. Diómedes Díaz conoció la gloria y la alegría de la fiesta que parecía infinita –la parranda–, pero que acabó cuando, en un confuso episodio, quien era su novia apareció muerta en un campo, el día posterior de una noche de excesos. La intrahistoria pone su lupa en una persona individual dentro de la masa, sin olvidar jamás el contexto. Hay aquí un eco de *Crónica de una muerte anunciada*: todo el pueblo conoce algo grave, pero calla. Pero existe una diferencia entre ambos textos: si en la primera crónica protegen a Diómedes con su silencio, en la novela es su silencio el que deja desprotegido a Santiago Nasar.

Esa es la misma indulgencia que manifiesta hoy el público de Badillo. A las cinco mil personas que rodean la tarima les tiene sin cuidado que Diomedes sea prófugo de la justicia. Están hipnotizadas, sencillamente, por el trino del sinsonte. Claro que aquí, en esta selva, también se sienten los rugidos intimidantes de los leones: varios paramilitares armados hasta los dientes se pasean por los cuatro puntos cardinales de la plaza, advirtiéndoles a los espectadores que por nada del mundo deben grabar a Diomedes, ni tomarle fotos, ni decir siquiera que lo vieron cantando en el pueblo⁹³⁴.

Este mismo recurso, el de la construcción de la escena, es el que ocurre con Kid Pambelé, desde las primeras líneas de la crónica, a través de un comienzo *in medias res*:

Pambelé volvió a bramar frente a las cámaras y descargó un nuevo puñetazo contra la pared. Tenía la bata típica de los enfermos de hospital, pero a través de

⁹³⁴ A. SALCEDO RAMOS, “La eterna parranda”, edición digital sin paginación.

los barrotes de la ventana parecía un condenado a muerte que reclamaba compasión⁹³⁵.

El cronista de Salcedo Ramos también se comporta como un actor. Simula, interpreta, no se mantiene neutral ni objetivo: “Cuando la mujer se marcha Zuleta dice que si por lo menos tuviéramos una botella de whisky, la conversación sería agradable. Hago como si no hubiera entendido la insinuación”⁹³⁶.

Aparece en sus crónicas, mucho más que en las de Martín Caparrós, Leila Guerriero o Juan Villoro, por ejemplo, la utilización del diálogo, de la entrevista clásica, que no es más que un diálogo, un guion teatral. Las entrevistas suelen estar dentro de la crónica, dentro de descripciones, de párrafos con datos precisos sobre un sitio o un hecho. A veces evocan las circunstancias de la entrevista, pero en otras, por ejemplo, en “La víctima de paseo”, el recurso del diálogo transmite la tensión y el ritmo acelerado de una escena violenta en la que el cronista es secuestrado por tres hombres. También crónicas, prácticamente conversaciones (si bien un interlocutor guía la plática y hace preguntas, hay un mayor dinamismo y otra estructura diferente a la de pregunta-respuesta). Este es el caso de “Los ángeles de Lupe Pintor”, sobre el boxeador que mató durante una pelea a un rival, un hombre que carga el peso de la culpa y la condena social. A través de sus relatos, Salcedo también critica la hipocresía de una sociedad y de los espectadores que disfrutan y consideran un espectáculo ver cómo dos hombres se golpean frente a sus ojos.

⁹³⁵ A. SALCEDO RAMOS, *Leer el Caribe*, p. 93.

⁹³⁶ A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 42.

Un ciudadano del miedo

Tomás Eloy Martínez escribe “En memoria de Susana Rotker”, un réquiem donde recuerda el día del año 2000 en que falleció su mujer, la profesora Susana Rotker. El autor argentino repasa el trabajo intelectual que realizaba la investigadora, un ensayo sobre la violencia en América Latina, y precisa que trabajaba en una edición en inglés de un ciclo de conferencias que se había realizado en los Estados Unidos sobre el tema. En *Ciudadanías del miedo* o *Citizens of Fear*, publicado en español por la Editorial Nueva Sociedad y en inglés por la Universidad Rütgers, Rotker incluía una crónica de Salcedo Ramos, “La víctima del paseo”. En este relato, el cronista narra la pesadilla que significó tomar un taxi en el centro de Bogotá, un viernes por la noche, cuando el conductor, aliado con dos malvivientes, lo tuvo secuestrado en un raid donde vaciaron los fondos que tenía en su tarjeta de crédito. Como el título escogido por Rotker lo indica, el narrador pone el énfasis en el miedo, en el terror que sufrió en aquellos momentos hasta que fue liberado, cuando siente gratitud:

Si no les di la mano y los invité a desayunar al otro día, fue porque me faltaron arrestos. Parado en aquella calle solitaria, infeliz y acalambrado, sabía muy bien que aún no era prudente cantar victoria. Lloré otra vez. No se me ocurrió mirar a la luna. Y pensé que en este país estamos tan jodidos que al final el único recurso que nos queda es darles las gracias a los canallas.

Salcedo Ramos escribió muchas crónicas sobre la violencia en Colombia, en las calles o en la selva. Una de ellas es “Lazos de sangre”⁹³⁷, donde narra la historia de Edinson Márquez, un soldado de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) cuyo hermano ingresa en el bando enemigo, un grupo paramilitar de extrema derecha. El joven es siempre “el otro”, aquel percibido como distinto o, lo que es peor aún, víctima de los abusos de aquellos que son sus

⁹³⁷ Alberto SALCEDO RAMOS, “Lazos de sangre”, en *Gatopardo*, Bogotá, n°. 97 (diciembre de 2008-enero de 2009), pp. 52-63 (en adelante, “Lazos de sangre”).

propios compañeros. Pocas líneas después precisa el cronista que José Atilano, el hermano mayor de Edinson Márquez, ingresa en las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) como cocinero. Este último se incorpora al cuerpo de guerra no por su vocación de soldado o por una cuestión ideológica, sino que lo hace –con miedo– para sobrevivir al hambre. Salcedo Ramos cuenta las atrocidades cometidas en cada uno de los bandos a través de los ojos de estos dos hermanos, una metáfora del absurdo de la guerra fratricida:

Entonces, en vez de sentarse a esperar que la guerra los matara, Edinson y José Atilano se metieron en la guerra para protegerse. Como hermanos, brotaron del mismo vientre. Y como combatientes, también tuvieron la misma madre aunque vistieran uniformes camuflados distintos: la falta de oportunidades. Unidos hasta la muerte como la uña y la carne⁹³⁸.

Esta historia que encuentra el cronista –un hallazgo periodístico dada la originalidad del caso– es también una reflexión sobre el proceso de paz y el modo en el que sería posible educar a una sociedad para alejarla de la violencia. Así ingresa en una escuela, la Institución Educativa Esperanza, Amor y Paz, de El Bagre, que busca pacificar y regresar a la sociedad a aquellos soldados, los “reinsertados”, que alguna vez se alzaron en armas. Y, a su vez, plantea una pregunta, ¿existe una relación directa entre el bajo nivel de escolaridad y la situación económica de los soldados con la decisión de haberse convertido en soldados mercenarios? A través de la crónica, y no del ensayo, pareciera ser que la respuesta es afirmativa.

Como el protagonista de *El entenado*, de Juan José Saer, también cuenta Salcedo Ramos la historia de William Pérez Medina, un soldado enfermero que estuvo diez años secuestrado por las FARC, testigo ocular de todo tipo de atrocidades. En “El enfermero de los secuestrados”⁹³⁹ cuenta su historia desde su

⁹³⁸ A. SALCEDO RAMOS, “Lazos de sangre”, p. 55.

⁹³⁹ Alberto SALCEDO RAMOS, “El enfermero de los secuestrados”, *El Espectador*, 3 de junio de 2008.

En: <<https://www.elspectador.com/impreso/paz/articuloimpreso-el-enfermero-de-los-secuestrados>> [Última consulta: 01/10/2017]

“orilla”, desde Bogotá, luego de haber presenciado durante una década el horror en la selva. La diferencia entre este hombre de carne y hueso, ganador del premio Nacional de la Paz en 2008, y la criatura de Saer, es que el primero estuvo en contacto con semejantes, con miembros que no pertenecían al bando captor, y a todos estos compañeros los cuidó como enfermero. Fue a él a quien Ingrid Betancourt [la candidata a senadora por el Partido Verde que estuvo más de seis años secuestrada] le agradeció cuando fue liberada, ya que él la obligaba a comer, a pesar de sus intentos de morir de inanición. La suya es una de las pocas crónicas esperanzadoras, la capacidad de un hombre de regresar y reinsertarse en una sociedad, la misma que lo condujo a su cautiverio.

También cuenta Salcedo Ramos “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas” (incluido en la antología de Darío Jaramillo Agudelo), la crónica de El Salado, un pueblo masacrado por paramilitares en 2000. El relato se centra en el regreso, en la decisión colectiva de volver a ese sitio convertido en un enclave fantasmal tras la masacre, a pesar del miedo. El cronista recoge voces y testimonios de aquellos que deciden volver a erigir una sociedad y se reserva para sí mismo, lejos de cualquier pretensión de objetividad, una conclusión: “Y me digo que los paramilitares y guerrilleros, pese a que son un par de manadas de asesinos, no son los únicos que han atropellado a esta pobre gente”⁹⁴⁰.

Salcedo Ramos recorre Colombia y recoge sus voces. “Un país de mutilados” es una crónica dividida en capítulos que cuenta a modo de mosaico distintas historias de víctimas de minas antipersonales, cuyos miembros han sido amputados tras las explosiones. La pregunta que se realiza el cronista es de qué modo recuperar un país, de qué modo construir aquello que se ha mutilado.

¿Es la violencia aquello que impulsa en América Latina la proliferación de crónicas? Es decir, ¿el medio condiciona la pluma? Salcedo Ramos admite que no

⁹⁴⁰ A. SALCEDO RAMOS, *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, p. 110.

es el único continente o región del mundo donde ocurren atrocidades y que narrar los hechos de la realidad es una necesidad humana:

Gilbert Chesterton decía: “El periodismo consiste en decir: «Lord Jones ha muerto» a gente que no sabía que Lord Jones estaba vivo”. La crónica es un género apropiado para hacer visibles a todos esos Lord Jones que han sido invisibilizados por los medios. En mi país, por ejemplo, mucha gente sólo aparece en la prensa el día que muere o el día que mata. Por eso digo en una crónica, parodiando a Descartes, que hay gente que muere, luego existe. Ahora bien: No estoy muy seguro del determinismo geográfico. En todas partes hay conflictos que generan en los seres humanos la voluntad de dejar un testimonio. Eso es inherente al hombre⁹⁴¹.

No niega Salcedo Ramos la violencia de la región (una violencia con múltiples máscaras, como la desigualdad, la corrupción, la marginalidad y la pobreza). Sus crónicas se sumergen en ella como espejo inevitable de dar cuenta de un contexto complejo, la intrahistoria de su país. Aunque no está seguro si existe un “determinismo geográfico”, es decir, existe la crónica porque existe un contexto violento, sí confía en que la virtud de la crónica es la de la posibilidad de darle voz y visibilidad a aquellos seres anónimos inmersos en climas sociales conflictivos.

⁹⁴¹ Laura VENTURA, “Al buen periodista no le afecta la histeria de las redes sociales”, entrevista a Alberto Salcedo Ramos, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de agosto de 2017. En: <<http://www.lanacion.com.ar/2049478-alberto-salcedo-ramos-al-buen-periodista-no-le-afecta-la-histeria-de-las-redes>> [Última consulta: 01/10/2017]

CONCLUSIÓN

Narrar la experiencia humana es casi un instinto, una necesidad imperiosa de transmitir a los demás y a las futuras generaciones los hechos del presente. Es también un modo de organizar el caos y la masa de información de la actualidad en un texto coherente, con una pretensión superadora a la de realizar un informe notarial. La crónica es una narración verdadera del presente que, con el transcurrir de los años, puede llegar a convertirse en historia y/o en documento histórico. Esta es una de sus riquezas y de sus rasgos distintivos. El cronista colombiano Alberto Salcedo Ramos destaca que una de las funciones primordiales de la crónica es la de construir la memoria de un pueblo, de una sociedad, de un país y también la del propio cronista. En muchas ocasiones la crónica implica un viaje, y, como tal, el narrador culmina transformado luego de esta experiencia física de desplazamiento. Pero, este no es el único desplazamiento, puesto que hay otro, imperceptible y necesario y es aquel que se recorre por el sendero de la empatía. La crónica y la literatura de viajes estuvieron siempre hermanadas, fueron solidarias en sus metas y este motivo reside en el hecho de que la crónica busca retratar un mundo distante habitando por la presencia del *otro*, aunque esto no implique que lo sea geográficamente. Es lejos de los medios de comunicación, de los grandes titulares y del poder hacia donde viaja el cronista para contar historias humanas.

Existe entre el cronista y el lector un pacto de lectura diáfano: aquello que se narra es un hecho verdadero. Nada de lo que se escriba en una crónica será producto de la imaginación, pero, a su vez, sabe el lector que los hechos se narran desde una perspectiva singular: la subjetividad del cronista. Hay un doble ejercicio en los cronistas, un ejercicio que comienza con una tarea extra textual. En primer lugar conoce, dialoga, investiga, viaja o busca acercarse a personas y escenarios distantes para poder reconstruir un hecho. Es decir, se sumerge en un proceso de reporteo. En segundo lugar, luego de haber recabado aquella información exhaustiva y precisa, el cronista la convierte en literatura a través de su prosa.

En el presente, los cronistas admiten que durante varios siglos, la materia de la crónica –la realidad– constituía un prejuicio, un abordaje que parecía disminuir la creatividad y el genio de los autores que narraban historias de no ficción. El argumento de novelistas de ficción, como Juan José Saer, se sostenía a partir de un problema empírico frente a una realidad inabarcable, inasible, construida a partir de infinitas voces y perspectivas. ¿Cómo puede el cronista narrar “la verdad”? Este interrogante no es más que una entelequia ya que el cronista se aproxima a un hecho sin un afán científico, a través de una narración en primera persona, alejado de toda omnisciencia, y, por lo tanto, haciéndose responsable de aquellas dudas que no pueda esclarecer, de aquellos misterios que no pueda resolver y de aquellos errores que pueda cometer.

Con la irrupción de la posmodernidad y del siglo XXI, donde florecen las denominadas “escrituras del yo” o la “autoficción”, es la literatura la que bebe de la crónica. A su vez, un grupo de prestigiosos autores de distintos países, culturas y tradiciones (Svetlana Alexiévich, Haruki Murakami, Martín Caparrós, Javier Cercas o Emmanuel Carrère) desafiaron y desafían aquellos prejuicios para crear obras literarias. No solo desde la literatura, sino también desde el periodismo, la crónica era marginada, considerada un género menor puesto que no perseguía la pretensión de objetividad. El periodismo, que parecía haber encontrado desde sus orígenes una fórmula para llegar a la verdad, a través de la denominada “pirámide invertida”, admitió a fines del siglo XX sus buenas intenciones, su proximidad con aquella meta, pero su incapacidad para lograr aquel propósito. Periodismo literario, literatura periodística o novela de no ficción son algunas de las denominaciones que recibió la crónica. Labrar el acta de defunción de la novela o de la ficción resulta arriesgado y apocalíptico. En cambio, no resulta incorrecto hablar de una expresión que ha logrado ocupar un espacio destacado en la cultura: la no ficción. Dentro de ella, se encuentra la crónica, con sus especificidades. Este género posee su propia voz e identidad y puede escindirse de clasificaciones como periodismo narrativo o literatura periodística. Durante siglos la crónica ha explorado un territorio exuberante y lleno de posibilidades – como América Latina–, dotado de amplios y ricos recursos, desde las *aguafuertes*,

de Roberto Arlt, hasta los articuentos, de Juan Villoro. ¿Qué gana la literatura? ¿Qué gana el periodismo? Pareciera ser un juego de suma positiva, donde ambos logran una victoria: la literatura, compromiso, formar parte de la Historia, y una pócima para la eterna vigencia; el periodismo, belleza y prestigio.

La crónica es una expresión vernácula de América Latina, puesto que, desde el momento del descubrimiento del continente ha oficiado como testigo y voz fundamental de una realidad compleja donde dos civilizaciones muy distintas se encontraron y comenzaron a compartir un mismo espacio. La crónica ha logrado satisfacer la necesidad de anotar y narrar los rincones de un extenso territorio que ha sido azotado de modo persistente, a lo largo de los siglos, por hechos violentos de grandes dimensiones. La violencia posee diferentes máscaras y nace de las desigualdades sociales y económicas, de los abusos políticos y de los hechos de corrupción.

Es posible trazar cuatro grandes bloques evolutivos de la crónica en América Latina. El primero, surge a partir de los cronistas de Indias, cuya mirada y perspectiva europea constituye, a través de cartas y relaciones, un acervo de aquellos siglos, un momento bisagra de la humanidad. América, un continente exuberante en riquezas naturales, fue narrado a través de los ojos adánicos de estos viajeros que desembarcaban con imágenes, mitos y fábulas sobre estas tierras distantes. Su tarea como narradores luego se profesionalizó y nacieron los cronistas oficiales, designados por la Corona. Muchos de estos textos fueron y son estudiados en programas de Historia, y, por lo tanto, para algunos estudiosos, no deberían ser considerados literatura. Es cierto que no toda crónica es literatura, pero sí hay grandes cronistas, como el Inca Garcilaso, quien, con su perspectiva mestiza construyó un puente entre ambas tradiciones y culturas y elaboró, a través de sus crónicas, ejemplos de exquisita literatura.

La crónica, como expresión de no ficción, también florece a causa de la prohibición de libros considerados “fabulosos y profanos” durante el periodo colonial. La novela tuvo, por lo tanto, una aparición tardía en América Latina, pero las grandes plumas del continente exploraron su arte en crónicas y diversos

subgéneros de no ficción. Uno de estos ejemplos es el del criollo Juan Rodríguez Freyle, con sus crónicas –*historielas*– sobre la vida pública, pero también la privada, en la colonia colombiana, a modo de cuadro de costumbres de la época. En Perú, Ricardo Palma, un prestigioso periodista, recabó de la cultura popular un vasto repertorio de refranes, mitos, relatos y poesías para darle forma, a través de su estilo singular, a las llamadas *tradiciones*.

Otro ejemplo de cronistas en este primer bloque evolutivo es el del mexicano Carlos Sigüenza y Góngora, anterior a Palma, quien escribió el primer relato de un naufragio del continente, a través de las peripecias de Alonso Ramírez. La figura del naufragio ha estado omnipresente en las crónicas, no solo físicamente, sino como metáfora. Alvar Cabeza de Vaca publica *Naufragios*; el Inca Garcilaso padeció un naufragio en su viaje a Europa, estos accidentes recorren la obra de los primeros cronistas americanos, Gabriel García Márquez inmortaliza a otro naufragio y Héctor Abad Faciolince escribe un ensayo donde evoca la figura del naufragio como metáfora de la crónica. Emerge en la crónica esta figura de modo literal y simbólico. No solo debe tomarse el naufragio en el sentido estricto ya que existen personajes que viven sus propias odiseas terrestres, como la que narrara Alonso Carrió de la Vandra, en *Lazarillo de ciegos caminantes*, y todas las postas y obstáculos que atraviesan estas criaturas para llegar a su destino. El naufragio es un símbolo que representa la idea de vulnerabilidad, desprotección y precariedad del hombre en un sentido existencial, sobre el que Miguel de Unamuno y también Juan Villoro se explayarán. A su vez, la crónica también fue, en un momento, naufraga. Flotaba entre dos orillas: el periodismo y la literatura. En ninguna de las dos costas se disputaban por ella y sola logró fortalecerse y sobrevivir. Hoy cuenta su propia historia, que es la historia de un continente, y la de su gente, y respira aire no viciado, oxígeno puro.

Nótese que la crónica tiene una existencia previa al periodismo, a pesar de que luchó para adquirir su autonomía discursiva, para arribar a una orilla y construir una identidad propia a partir de una revolución estética. Este momento ocurriría con el modernismo hispanoamericano, a fines del siglo XIX. Este es el

segundo bloque evolutivo de la crónica, un momento donde José Martí y Rubén Darío, periodistas profesionales y remunerados, impulsan este género híbrido, cada uno, con un estilo propio, pero con rasgos en común. Elementos de la poesía comienzan a plasmarse en una prosa que da cuenta de los hechos de actualidad, de los lugares que visitan los cronistas o a los sitios que acuden explícitamente para contar un evento. Los modernistas apelan a la “retórica de lo sublime”, en términos de Susana Rotker, una retórica basada en la oralidad, donde se plasma la “poetización de lo real”, donde incorpora temas de la vida cotidiana con una pretensión estética. Pedro Luis Barcia precisa que es Rubén Darío quien, a partir de este tono oratorio, flexibilizará y perfeccionará el estilo de la crónica, a la cual incorporará una gran variedad de registros lingüísticos.

Es también en este momento cuando la intrahistoria, un concepto propuesto por Miguel de Unamuno, que siempre había estado presente en la expresión de la crónica, se convierte en fundamental. Advierte el autor español la necesidad de escribir el presente a partir de voces no oficiales, alejadas del poder, alejadas de los grandes medios de comunicación.

Hay un tercer momento de la crónica a partir de las novelas de Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Elena Poniatowska y también las crónicas de Carlos Monsiváis. Estos autores, también prolíficos en obras de ficción, comienzan a reconocerse como parte de una tradición iniciada con los primeros cronistas de Indias. Viven y escriben en momentos turbulentos de sus países y para investigar y publicar sus crónicas se someten a situaciones de peligro donde recogen de modo valiente numerosas fuentes y testimonios. Gabriel García Márquez, con *Relato de un naufrago* (1955), Rodolfo Walsh, con *Operación Masacre* (1957), Elena Poniatowska, con *La noche de Tlatelolco. Testimonios de una historia oral* (1971) y Tomás Eloy Martínez, con *La pasión según Trelew* (1973) se erigen como los renovadores de un género, autores de crónicas de extensión mayor a las modernistas, tejidas con narraciones orales (de allí que algunos autores las denominen novelas testimoniales). Hay también que destacar que estos autores latinoamericanos tomaron recursos de la literatura para crear

textos de no ficción antes de aquel movimiento conocido como “Nuevo Periodismo”, propio de los Estados Unidos, que tuvo a Truman Capote y a Tom Wolfe como máximos exponentes.

La presencia e influencia de García Márquez y de Martínez siguen vigentes en América Latina a través de sus activas fundaciones de aulas errantes donde los cronistas viajan por el continente para dictar sus talleres a un alumnado cosmopolita. El cuarto momento del bloque evolutivo de la crónica se evidencia en el presente con un gran interés que suscita el género, con el prestigio que gozan los autodenominados “Nuevos Cronistas de Indias”, solidarios y cercanos en un circuito transnacional de festivales, concursos y eventos. Ellos invocan a los primeros Cronistas de Indias, a los modernistas, y también a los renovadores de una expresión, como García Márquez o Martínez, quienes pusieron especial énfasis en la utilización de herramientas del periodismo. Desde La Patagonia hasta Yucatán, Héctor Abad Faciolince, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos y Juan Villoro son algunos de ellos, autores comprometidos con sus países, capaces de convertir en público aquello que es marginado en los grandes medios de comunicación, dueños de una gran sensibilidad y de una inmensa destreza literaria. La crónica lucha por sobrevivir ante la paulatina desaparición de los diarios y revistas en papel, pero, al mismo tiempo, explora y diseña sus propios espacios, muchos de ellos digitales, y también sus propias colecciones. Los cronistas hoy no luchan por el reconocimiento en el espacio público ni en la esfera intelectual. Durante siglos pelearon por él y ya lo han conquistado. La crónica se erige como un espacio que se puede mantener alejado de los grandes medios de comunicación vinculados con el poder y se aseguran así una subjetividad libre, una voz no condicionada por férreas líneas editoriales. Es dentro del marco de publicaciones independientes, que no pertenecen a grandes conglomerados, donde respira saludable. Algunas etiquetas editoriales exageran. La crónica en América Latina no es un movimiento de ruptura o una vanguardia estética. Tampoco existe un *boom* en el siglo XXI con los “Nuevos Cronistas de Indias”, quienes gozan de prestigio y de sus propios lectores, pero no se trata de un fenómeno editorial en materia de ventas.

La crónica es, para Caparrós, política. Se refiere a otra de las virtudes de la crónica contemporánea y es que escapa a la escritura de la “historia oficial”. Si los primeros cronistas que pisaron América retrataban un mundo y universo sujeto a las leyes de la Corona, los cronistas del siglo XX y XXI disparan contra el poder económico, político, partidario, empresarial, etc. La crónica es el “ornitorrinco de la prosa”, un género híbrido donde además de la mirada –la subjetividad– intervienen elementos de la novela, el cuento, la poesía, el reportaje, el ensayo, la autobiografía y el teatro (contemporáneo y grecolatino). Este último se puede rastrear –oír– en el carácter polifónico de las crónicas, en la multiplicidad de voces que tejen las crónicas. Los *desterrados*, parafraseando a Horacio Quiroga, o los marginales que tan bien logra retratar Arlt, emergen en el plano de la crónica. Acallados, ignorados, humillados y víctimas de la violencia encuentran su espacio en la crónica, de naturaleza polifónica, puesto que en ellas se reúnen no solo las voces humanas, sino también las documentales que aportan precisiones para poder retratar un contexto. Así aparecen Juan Carlos Livraga de *Operación Masacre*, Luis Alejandro Velasco, en *Relato de un naufrago*, o el valiente pueblo patagónico de *La pasión según Trelew*, o Widki, en la selva colombiana. Estas personas de carne y hueso no solo se hacen visibles y audibles, sino que además logran no perecer en el olvido, plasmar su posición en la Historia, y lo hacen en primera persona. En algunos casos, incluso, estas voces y testimonios sirvieron como detonantes para que la Justicia reparara en sus relatos y actuara en defensa de las víctimas y sobrevivientes.

La crónica es, en cierto modo, un ejercicio tan literario como humano. Exige, de parte de quien la escribe, un interés y una apertura hacia otro, hacia una realidad distante o desconocida. Existe en la crónica, desde su encuentro, la voluntad de reflejar un encuentro con el otro. En otras palabras, la empatía es un elemento clave de la crónica, y no solo porque despierte esta emoción en quien narra, sino porque también lo logra en quien luego lee la crónica. En muchas ocasiones, el cronista oficia como un mero nexo entre el testimonio oral que se recoge y que se edita (pero no se corrige o modifica), y un texto en prosa. La crónica es respetuosa con el discurso ajeno y es lúcida para encontrar en él la originalidad. Miguel Barnet

conoce así y se maravilla con las historias de Esteban Montejo y de los esclavos en Cuba. Gabriel García Márquez se dedica durante días, en momentos turbulentos de su país, a escuchar los relatos del marino Luis Alejandro Velasco y más tarde al cineasta chileno Miguel Littín. Elena Poniatowska sorprende a los desconocidos que buscan a sus seres queridos tras la matanza en la emblemática plaza mexicana. Los sorprende porque les pide no solo su testimonio, sino su nombre y apellido. No quiere describir a la masa, sino contar historias individuales. Sabe la cronista que son las vidas privadas tan interesantes como las de figuras tan destacadas como Frida Khalo o Leonora Carrington. Así escribe una obra sobre una mujer fascinante llamada Jesusa Palancares. Así Leila Guerriero escribe una novela sobre Rodolfo González Alcántara, un bailarín de malambo. El secreto no reside en el carisma, el éxito, el poder o la personalidad del personaje, sino en el modo en el que se narra la vida de un ese ser en particular. Muchos de estos nombres hoy serían propios de ilustres desconocidos si no hubiese sido por la labor de estos narradores excepcionales. Sus voces, sus dialectos, sus vivencias –cómo luchan por sobrevivir en las circunstancias más adversas– y miserias, y también sus hallazgos se atesoran en estos textos en primera persona. Hay que recalcar además que estas voces pueden, gracias a la acción de los cronistas, dirigirse a sus contemporáneos, ayudarlos a sembrar conciencia, a conocer una arista de la realidad en la que están inmersos y que no pueden ver. La crónica, desde su origen hace varios siglos, hasta la actualidad, revela la maravilla del descubrimiento de un tesoro: el otro.

CONCLUSION

To narrate human experience is almost an instinct, and unavoidable need to convey the present to others and future generations. It is also a way of organizing the chaos and the mass of information about the present into a coherent text, with a purpose which goes beyond the preparation of a notarial report. A chronicle is a true narration of the present, which, as time goes by, may become history and/or a historical document. This is one of its virtues and most distinctive traits. The Colombian chronicler points out that one of the major functions of chronicles is that of building the memory of a people, of a society, of a country, and of the chronicler him or herself. Often, a chronicle entails a journey. Thus, the narrator changes after this physical movement. However, this is not the only movement: there is a second one, invisible and necessary, which is that along the route of empathy. The chronicle and travel literature were always close to each other, were solidary with each other's goals, and that is why the chronicle attempts to depict a distant world, inhabited by an *other*, even if that world is not geographically distant. The places the chronicler visits to tell human stories are far from the media, from the large headlines and from power.

There is, between chronicler and reader, a diaphanous reading covenant: what is narrated is a true event. Nothing written in a chronicle is a product of the imagination, but the reader knows that events are narrated from a special perspective: the chronicler's subjectivity. The chronicler's exercise is two-pronged, and begins with an extra-textual task. First, the chronicler meets, dialogues, researches, travels or seeks to get closer to distant people and scenarios in order to reconstruct an event. That is, he or she dives into a reporting process. Second, after gathering that comprehensive and precise information, the chronicler turns it into literature through his or her prose.

Nowadays, chroniclers admit that the subject matter of chronicles —i. e., reality— was the object of prejudice, an approach which seemed to belittle the

creativity and genius of the authors who narrated non-fiction stories. The argument of fiction novelists, such as Juan José Saer, posited an empirical problem as regards a reality which cannot be encompassed or apprehended, comprising numberless voices and perspectives. How can the chronicler narrate “the truth”? This question is empty, because chroniclers approach a topic without scientific purpose, through a first-person narration, far from any omniscience and, thus, taking responsibility for the any question which may remain unsolved and any mistake he or she may make.

With the arrival of post-modernity and the 21st Century, during which the “writings of the self” or “autofiction” blossomed, it is literature that now feeds on the chronicle. In *turn*, a group of prestigious authors from different countries, cultures, and traditions (Svetlana Alexiévich, Haruki Murakami, Martín Caparrós, Javier Cercas or Emmanuel Carrère) challenged and continue to challenge those prejudices to the creation of literary works. The chronicle was marginalized not only by literature, but also by journalism, as a lesser genre, inasmuch as objectivity was not among its goals. Journalism, which seemed to have found since its inception a formula to reach truth, through what is known as the “inverted pyramid”, admitted during the late 20th Century to its good intentions, its proximity to that goal, but also to its incapacity to achieve it. Literary journalism, journalistic literature, and non-fiction novel are some of the denominations received by the chronicle. To sign the death certificate of the novel or of fiction would be risky and apocalyptic. However, it would not be wrong to speak of a type of expression which has carved a prominent place for itself in culture: non fiction. Within that classification we find the chronicle, with its specific feature. This genre has a voice and an identity of its own, and can break away from classifications such as a narrative journalism and journalistic literature. For centuries, the chronicle has explored a lush territory, full of possibility —such as Latin America—, wealthy in resources: from Roberto Arlt’s *Aguafuertes*, to Juan Villoro “articuentos” (a portmanteau of the Spanish for “articles” and “short stories”). What does literature win? What does journalism win? It would seem to be a positive-sum game, in which both parties get something:

literature leaves with commitment, with being part of history, and potion for eternal relevance; journalism gets beauty and prestige.

The chronicle is a vernacular expression of Latin America, which, since the continent's discovery, has worked as both a witness and a fundamental voice of a complex reality, in which two very different civilizations met and began sharing a space. The chronicle has fulfilled the need of reporting on and narrating the nooks and crannies of a vast territory which has been persistently hit, throughout the centuries, by major violent events. Violence wears different masks, and is born from social and economic inequalities, from political abuse and from corruption.

It is possible to outline four major evolution segments for Latin American chronicle. The first begins with the Chroniclers of the Indies, whose European gaze and perspective represents, through letters and descriptions, a corpus of those centuries, which were a turning point for humanity. America, a continent rich in natural resources, was narrated through the Adamic eyes of these travelers who disembarked with images, myths, and fables about these distant lands. Their work as narrators then became professional, when the Crown designated them as official chroniclers. Many of these texts were and continue to be studied in History courses, and thus, for some scholars, they may not be considered literature. While it is true that not all chroniclers are literature, there are great chroniclers, such as Inca Garcilaso de la Vega, who, with his mestizo perspective built a bridge between both traditions and cultures and created, through his chronicles, some examples of exquisite literature.

The chronicle, as a non-fiction expression, also flourishes thanks to the prohibition against books deemed “fabulous and profane” during the colonial period. The novel had, thus, a late appearance in Latin America, but the main authors of the continent explored their art through chronicles and diverse non-fiction subgenres. One example would be that of the creole Juan Rodríguez Freyle, and his chronicles —*historielas*— about public life (but also private life) in the Colombian colonies, which were a depiction of local customs at the time. In Peru, Ricardo Palma, a prestigious journalist, compiled from popular culture a vast

repertoire of sayings, myths, stories, and poems, through give shape through his singular style to his *tradiciones*.

Another example of this first evolutionary segment is Mexican Carlos Sigüenza and Góngora, who lived before Palma, and wrote the first castaway story of the continent, which told the adventures of Alonso Ramírez. The figure of the castaway has been ubiquitous in chronicles, not only physically, but as a metaphor. Alvar Cabeza de Vaca publishes *Shipwrecks*; Inca Garcilaso was a castaway himself in his journey through Europe: these accidents can be seen throughout the work of the first Latin American chroniclers. Gabriel García Márquez made another castaway immortal, and Héctor Abad Faciolince wrote an essay in which he evokes the figure of the castaway as a metaphor of the chronicle. This figure emerges in chronicles literally and symbolically. The shipwreck must not be taken in a strict sense, as there are characters who endure their odysseys on land, such as those narrated by Alonso Carrió de la Vandra in *Lazarillo de ciegos caminantes*, and all the stages and obstacles these creatures must overcome to reach their destinations. The shipwreck as a symbol speaks of man's vulnerability, helplessness, and precariousness in an existential sense, about which Miguel de Unamuno and also Juan Villoro will write. The chronicle itself was a castaway once, floating between two shores: journalism and literature. Neither shore claimed it for itself, and it was its task to strengthen itself and survive. Now, it tells its own story, which is the story of a continent and of its people, and it breathes clean air, pure oxygen.

It should be noted that the chronicle predates journalism, even though it fought to earn its discursive autonomy, to reach a shore and build an identity of its own based on an aesthetic revolution. This moment would come with Hispanic-American modernism, in the late 19th Century. This period marks the second evolutionary segment, a time in which José Martí and Rubén Darío, two professional and remunerated journalists promoted this hybrid genre, each with a style of its own, but with shared features. Elements of poetry begin to find their way into a prose which tells of current affairs, of the places visited by chroniclers or of

the places they go to specifically in order to narrate an event. The modernists resort to the “rhetoric of the sublime”, to borrow Susana Rotker’s words, a rhetoric based on orality, in which the “poetization of the real” becomes evident, in which everyday topics are brought in with an aesthetic pretension. Pedro Luis Barcia states that it is Ruben Darío who, based on that oratorical tone, will make more flexible and perfect the chronicle’s style, in which he will include a great variety of linguistic registries.

It is also at this time that intra-history, a concept put forward by Miguel de Unamuno, which had always been part of the chronicle’s expression, becomes central. The Spanish author speaks of the need of writing the present through non-official voices, away from power, away from the large media.

The third evolutionary segment begins with the novels by Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Elena Poniatowska, and also Carlos Monsiváis’s chronicles. These authors, who were also prolific fiction writers, began to see themselves as part of a tradition which began with the first Chroniclers of the Indies. They live in and write of turbulent times in their countries, and to investigate and publish their chroniclers they put themselves in dangerous situations, in which they bravely gather numerous sources and testimonies. Gabriel García Márquez, with *The Story of a Shipwrecked Sailor* (1955); Rodolfo Walsh, con *Operación Masacre* (1957); Elena Poniatowska, with *La noche de Tlatelolco*, *Testimonios de una historia oral* (1971); and Tomás Eloy Martínez, with *La pasión según Trelew* (1973), appear as the renovators of a genre, authors of chroniclers which were longer than the modernist one, interwoven with oral narrations (hence their classification by some authors as “testimonial novels”). We should also highlight that these Latin American authors took resources from literature to create non-fiction texts before the rise of the movement known as “New Journalism”, identified with the United States, the main figures of which were Truman Capote and Tom Wolfe.

García Márquez’s and Martínez’s presence and influence continue to be felt in Latin America through their foundations of itinerary classrooms in which

chroniclers roam the continent to hold workshops with cosmopolitan groups of students. The fourth evolutionary segment of the chronicle is the current one, with the huge interest garnered by the genre, the prestige enjoyed by the so-called “New Chroniclers of the Indies”, solidary and close to each other in a transnational circuit of festivals, contests, and events. They evoke the first Chronicles of the Indies, the modernist, and also the renovators of a type of expression, such as García Márquez or Martínez, who paid special attention to the use of elements taken from journalism. From Patagonia to Yucatan, Héctor Abad Faciolince, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos and Juan Villoro are some of them, authors committed to their countries, authors capable of making public something which is marginalized in the major media, authors with an immense sensitivity and literary skill. The chronicle struggles to survive facing the gradual disappearance of paper magazines and newspaper, but, at the same time, it explores and designs its own spaces, many of which are digital, and also its own collections. Today’s chroniclers do not fight for recognition in the public space or the intellectual sphere. That struggle took centuries, and they have prevailed. The chronicle emerges as a space which can remain away from the major media associated with power, and thus ensure for themselves a free subjectivity, a voice which is not conditioned by the hard editorial lines. It is within the context of independent publications, which do not belong to large conglomerates, where it breathes and lives. Some editorial labels exaggerate. The chronicle in Latin America is not a revolutionary movement, nor an aesthetic avant-garde. Neither is there a 21st Century “boom”, with the “New Chroniclers of the Indies”, who have prestige and readers of their own, but do not constitute a publishing phenomenon in terms of sales.

All chronicles, for Caparrós, are political. He refers to another of contemporary chronicle’s virtues, and that is its capacity to escape from “official” history. While the first chroniclers who set foot in America depicted a world and a universe subjected to the Crown’s rules, the chroniclers of the 20th and 21st centuries attack economic, political, partisan, and corporate power, among others. The chronicle is a “platypus of prose”, a hybrid genre involving a gaze —a

subjectivity— but also elements of novels, short stories, poetry, reports, essays, autobiography and drama (both contemporary and classical). This last element can be traced —heard— in the polyphonic nature of chronicles, in the multiplicity of voices weaved by the chronicle. The *banished*, to paraphrase Horacio Quiroga, or the marginalized whom Arlt depicts so well, emerge in the chronicle. The silenced, the ignored, the humiliated and the victims of violence find their space in the polyphonic chronicle, as they gather not only human voices, but also documentary voices, which provide the accurate data needed to describe a context. Thus we find Juan Carlos Livraga from *Operación Masacre*, Luis Alejandro Velasco from *The Story of a Shipwrecked Sailor*, or the brave Patagonian town from *La pasión según Trelew*, or Widki, in the Colombian jungle. These flesh-and-bone people not only become visible and audible, but also manage to escape oblivion, to carve a position for themselves in history. In some cases, even, these voices and testimonies worked as triggers for the judiciary to notice their stories and act in defense of victims and survivors.

In a certain sense, the chronicle is a both literary and human exercise. It demands, from the writer, an interest for and an aperture towards an other, towards a distant or unknown reality. There is in the chronicle a will to reflect an encounter with an other. In other words, empathy is a key element in chronicles, not only because it awakens that emotion in the narrator, but because it does so in the reader as well. The chronicler often works as a mere link between an oral testimony gathered and edited (but never corrected or modified), and a prose text. The chronicle is respectful of the other's discourse, and is skillful to find originality in it. That is how Miguel Barnet gets to know and marvel at the stories of Esteban Montejo and of the slaves in Cuba. Gabriel García Márquez spends days, during a turbulent time in his country, listening to the account by seaman Luis Alejandro Velasco and later to Chilean filmmaker Miguel Littín. Elena Poniatowska surprises the unknown people who are looking for their loved ones after the massacre in the iconic Mexican square. She surprises them because she asks not only for their testimonies, but also for names and surnames. She aims not at describing the mass, but at telling individual stories. The chronicler knows that private lives are as

interesting as the lives of figures as famous as Frida Khalo or Leonora Carrington. Thus, she writes the story of a fascinating woman, Jesusa Palancares. Thus Leila Guerriero writes a novel about Rodolfo González Alcántara, a *malambo* dancer. The secret lies not in the character's charisma, success, power or personality, but on the way in which the life of that particular being is narrated. Many of these names would be completely unknown today if not for the works of these exceptional narrators. Their voices, their dialects, their experiences —how they struggle to survive in the most adverse of situations— and their discoveries, and also their findings, are kept in these first-person stories. We must stress, besides, that these voices manage, thanks to the work of chroniclers, to address their contemporaries, to help them become aware and learn about a side of the reality in which they are immersed and yet cannot see. The chronicle, since its inception many centuries ago and to the present, reveals the wonder of the treasure unearthed: the other.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

- ABAD FACIOLINCE, Héctor, *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral, 2011.
- ALEGRÍA, Claribel y Darwin. J. FLAKOLL, *Somoza: Expediente cerrado, crónica de un tiranicidio*, Managua: El Gato Negro Latino Editores, 1993.
- ANDERSON, Jon Lee, *El dictador, los demonios y otras crónicas*, Bogotá: Anagrama, 2009.
- ANGULO, María, *Crónica y mirada, internacional corresponsales*, México D.F.: Universidad Autónoma de León, 2013.
- ALVAR, Manuel, *Los otros cronistas de las Indias*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1996.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, “El género no ficción: un campo problemático”, en *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- ARCO, Miguel Ángel del, *Cronistas bohemios. La rebeldía de la Gente Nueva en 1900*, Madrid: Taurus, 2017.
- ARENDT, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza, 2012.
- ARLT, Roberto, *Aguafuertes porteñas*, pról. de Abelardo Castillo, Buenos Aires: Libros de la Vorágine: 1986.
- *La isla desierta*, en *Obra completa*, Buenos Aires: Planeta, 1991.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México D.F.: Siglo XXI Editores, 1982.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta, 1970.
- BALAGUER Joaquín, *Colón, precursor literario*, Santo Domingo: Fuentes Editores, 1974.
- BARNET, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, Madrid: Alfaguara, 1984.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, México D.F.: Siglo XXI Editores. 1993.
- BASTENIER, Miguel Ángel, *El blanco móvil*, Madrid: Santillana, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.

- BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia, 1997.
- BLOOM, Harold, *Cómo leer y por qué*, Bogotá: Norma, 2000.
- BORGES, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires: Alianza, 1998.
- *Obras completas, vol. II*, Buenos Aires: Emecé, 2009.
- BUSH Mathew y Tania GENTIC, *Technology, Literature and Digital Culture in Latin America, Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*, Nueva York: Routledge, 2016.
- CABEZA DE VACA, Alvar, *Naufrajos*, ed. de Trinidad Barrera, Madrid: Alianza, 1989.
- CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*, Madrid: Círculo de Tiza, 2015.
- *El hambre*, Barcelona: Anagrama, 2015.
- *El Interior*, pról. de Jorge Carrión, Barcelona: Malpaso, 2014.
- y Eduardo Anguita, *La Voluntad, una historia de militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires: Planeta, 2013.
- *Larga distancia*, pról. de Tomás Eloy Martínez, Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- CAPOTE, Truman, *A sangre fría*, Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- *Música para camaleones*, Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993.
- CARRIÓ DE LA VANDERA, Alonso, *Lazarillo de ciegos caminantes*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- CARRIÓN, Jorge ed., *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona: Anagrama, 2012.
- CAMPOS, Vicente, *Muckrakers. Orígenes del periodismo de denuncia*, Barcelona: Ariel, 2015.
- CASAS, Bartolomé de las, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra, 1982.
- CERCAS, Javier, *Anatomía de un instante*, Barcelona: Mondadori, 2009.
- CENTENO MALDONADO, Daniel, *Periodismo al ras del boom, otra pasión latinoamericana de narrar*, México D.F.: Universidad Autónoma de León, 2007.
- CHILLÓN, Albert. *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

COLÓN, Cristóbal, *Relaciones y cartas de Colón*, Madrid: Imprenta de la viuda de Hernando, 1892.

CRISTOFF, María Sonia (ed.), *Idea crónica, literatura de no ficción iberoamericana*, pról. de Mónica Bernabé, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora y Fundación Typa, 2006.

CRUZ RUIZ, Juan, *Literatura que cuenta, entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.

DARÍO, Rubén, *Obras escogidas*. Madrid: Cátedra, 1988.

----- *Los raros*, Barcelona: Maucci, 1905.

DEFOE, Daniel, *Diario del año de la peste*, Gutenberg Project, edición digital, 2013.

DELGADO, Ángel, "Colón, autor literario del Diario del primer viaje", en *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna eds., Nueva York: IDEA, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición, El ojo de la historia 1*, Madrid: Antonio Machado, 2008.

DONOSO, José, *Historia personal del boom*, Santiago de Chile: Alfaguara, 2007.

DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

DOSTOYEVSKI, Fiedor, *Crimen y castigo*, México D.F.: Edaf, 1985.

DUVERGER, Christian, *Crónica de una eternidad*, Madrid: Taurus, 2013.

ECO, Umberto, *Número cero*, Barcelona: Lumen, 2015.

EHRENBURG, Ilyá, *España, República de trabajadores*, Madrid: Editorial Hispanoamericana, 1976.

FERNÁNDEZ Teodosio, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Universitas, 1995.

FERRATER MORA, José, *Unamuno: Bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires: Losada, 1944.

FORNET, Jorge, *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*, Maryland: Latin American Studies Center, Working Series n° 13, Universidad de Maryland, 2005.

FUENTES, Carlos, *El naranjo o los círculos del tiempo*, Madrid: Alfaguara, 1993.

----- *La gran novela latinoamericana*, Madrid: Alfaguara, 2001.

FUNDACIÓN NUEVO PERIODISMO IBEROAMERICANO, *Y pensar que todo estaba en nuestra imaginación. Dos décadas de la FNPI, un proyecto de Gabo educador*, Cartagena de Indias: FNPI, 2016.

GADAMER Hans-George, *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme 1977.

GALEANO, Eduardo. *El tigre azul y otros artículos*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1996.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (coord.), *Entre la Argentina y España: espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid: Iberoamericana, Vervuet: 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1989.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Textos costeños, Obra periodística*, recopilación y pról. de Jacques Gilard. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

----- *Entre cachacos, obra periodística*, recopilación y pról. de Jacques Gilard, Barcelona: Bruguera, 1981.

----- *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Alfaguara, 1982.

----- *Relato de un naufrago*, Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

----- *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona: Bruguera, 1981.

----- *Primeros reportajes*, Caracas: Ediciones Capriles. 1990.

----- *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Barcelona: Plaza& Janés, 1990.

----- *Relato de un naufrago*, Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

----- *Vivir para contarla*, Nueva York: Random House, 2002.

----- *Yo no vengo a decir un discurso*, Barcelona: Mondadori, 2010.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca, *Comentarios reales de los Incas*, Lima: Editorial Universo, 1970.

GLANTZ, Margo, *Síndrome de naufragios*, México D.F.: Joaquín Mortiz, 1984.

GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1991.

GONZÁLEZ, Aníbal, *Journalism and development of Spanish American narrative*. Nueva York: Cambridge University Press, 1993.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto, y PUPO WALKER, Enrique, *The Cambridge History of Latin American Literature*, Nueva York: Cambridge University Press, 1996.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto, *Los mundos del libro, medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*, Barcelona: Anagrama, 2016.

----- *Los malos*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales 2015.

- *Plano americano*, Universidad Diego Portales: Santiago de Chile, 2013.
- *Una historia sencilla*, Barcelona: Anagrama, 2011
- *Frutos prohibidos*, Buenos Aires: Aguilar, 2009.
- *Los suicidas del fin del mundo*, Buenos Aires: Tusquets, 2005.
- GUILLERMOPRIETO, Alma, *Desde el país de nunca jamás*, Barcelona: Random House, 2011.
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- HAVELOCK, Erick. A., *La musa aprende a escribir*, Buenos Aires: Paidós, 1996.
- HERRSHER, Roberto, *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*, Santiago de Chile: RIL Editores y Universidad Finis, 2009.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío, *Antología de crónica latinoamericana actual*, Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- KAGAN, Richard, *Los Cronistas y la Corona, la política de la historia en España en las edades media y moderna*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2009.
- KERRANE, Kevin, y YAGODA, Ben, *The Art of Fact, A Historical Anthology of Literary Journalism*, Nueva York: Touchstone, 1997.
- KRAMER, Mark and Wendy CALL (eds.), *Telling True Stories, A nonfiction writer's guide from the Nieman Foundation at Harvard*. Penguin, New York, 2007.
- LAFUENTE, Avelina Cecilia, *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Kadmos, 1983.
- LANATA, Jorge, *El nuevo periodismo*, Buenos Aires: Página/12, 1987.
- LARRA, Mariano, *Artículos de costumbres*, pról. de Azorín, Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix, *Obras completas*, Madrid: Turner, 1993.
- LÓPEZ, Rosa, *La pasión de Balboa*, Madrid: Roca, 2013.
- MAILER, Norman, *Un arte espectral, reflexiones sobre la escritura*, Barcelona: Emecé, 2008.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La Argentina y otras crónicas*, Buenos Aires: Alfaguara, 2011.
- *Lugar común la muerte*, Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
- *La pasión según Trelew*, Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- *El vuelo de la reina*, Buenos Aires: Alfaguara, 2002.
- *La novela de Perón*, Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

- *Ficciones verdaderas*, Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- *Lugar común la muerte*, Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- MATEO-SAGASTA, Alfonso, *Caminarás con el sol*, Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- MARTINENGO, Alessandro, *El estilo de Ricardo Palma*, Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Madrid: Espasa, 1978.
- MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- *New Historical Novel*, Texas: University of Texas Press, 1993.
- MIGNOLO, Walter, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- MILLÁS, Juan José, *Hay algo que no es como me dicen*, Madrid: Punto de Lectura, 2005.
- MONTALDO, Graciela, *Rubén Darío, Viajes de un cosmopolita extremo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- y NOUZEILLES, Gabriela, *The Argentina Reader: History, culture, politics*, Londres: Duke University, 2002.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, México D.F.: Biblioteca Era, 1970.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel, *Misteriosa Buenos Aires*, Barcelona: Seix Barral, 2006.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *La realidad de la ficción*, Sevilla: Renacimiento, 1993.
- MURAKAMI, Haruki, *Underground*, Barcelona: Tusquets, 2014.
- MYERS, Jorge, "El letrado patriota: los hombres de letras hispanoamericanos en la encrucijada del colapso del imperio español en América", en *Historia de los intelectuales en América Latina: la ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Carlos Altamirano dir., Madrid: Katz, 2008.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Mimesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*, Londres: Támesis Books Limited, 1985.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Alianza, 1995.
- PALMA, Ricardo, *Cien tradiciones peruanas*, Madrid: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- PASTOR, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana: Casa de las Américas, 1983.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *El crimen de la calle Fuencarral*, Madrid: Lengua de Trapo, 2002.

PINKER, Steven, *Los ángeles que llevamos dentro*, Madrid: Paidós, 2012.

PONIATOWSKA, Elena, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, Madrid: Escolar y Mayo, 2015.

----- *Luz y luna, las lunitas*, México D.F.: Biblioteca Era, 1994.

----- *Nada, Nadie, las voces del temblor*, México D.F.: Ediciones Era, 1988.

----- *Hasta no verte Jesús mío*, Madrid: Alianza, 1984.

----- y Alberto BELTRÁN, *Todo empezó en domingo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963.

PRATOLINI, Vasco, *Crónica de mi familia*, pról. de Juan Forn, Buenos Aires: Tusquets: 2017.

QUIROGA, Horacio, *Los desterrados*, Buenos Aires: Kapelusz, 1987.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español* [en línea].

En: <<http://www.rae.es>>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* [en línea].

En: <<http://dle.rae.es/>>

RAMA, Ángel (comp.), *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México D.F.: Marcha, 1981.

RAMÍREZ, Sergio, *Discurso de aceptación del premio Carlos Fuentes*, pronunciado el 23 de febrero de 2015 en México D.F.

RIBEIRO DE MENEZES, Alison, "Del yo a la distancia es... ética: cuestiones de autoridad y autoría en el periodismo político de Juan Goytisolo, Bosnia, Argelia, Palestina, Chechenia", en *Pesquisa en la obra tardía de Juan Goytisolo*, Brigitte Adriansen y Marco Kunz dirs., Amsterdam: Rodopi 2009.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, México D.F.: Siglo XXI Editores: 2003.

RODRÍGUEZ FREYLE, Juan, *El carnero*, Bogotá: Panamericana, 1997.

----- *Ficciones de El carnero*, pról. de Héctor H. Orjuela, Bogotá: Ediciones La Candelaria, 1979.

ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

----- (ed.), *Ciudadanías del miedo*, Caracas: Nueva Sociedad, 2000.

ROTKER, Susana (ed.), *Citizens of Fear, Urban violence in Latin America*, Nueva Jersey: Rutgers, 2002.

- *La invención de la crónica*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SAER, Juan José, *El entenado*, Buenos Aires: Planeta, 2013.
- “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- SALCEDO RAMOS, Alberto, *Viaje al Macondo real*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2016.
- *Botellas de naufrago*, Bogotá: Luna, 2015.
- *Leer el Caribe, textos escogidos*, Cartagena de Indias: Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena de Indias, 2012.
- *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*, Barcelona: Random House, 2012.
- SANTOS-SAINZ, María, *Albert Camus, periodista*, Libros.com, edición digital, 2016.
- SCHULMAN, Ivan A., “Reflexiones en torno al modernismo”, en *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1981.
- SEMPRÚN, Carlos, “Los argentinos son gente rara”, 27 de agosto de 2007, *Libertad Digital*, Madrid.
- SENDER, Ramón J., *Viaje a la aldea del crimen*, Barcelona: Asteroide, 2016.
- *Casas Viejas*, pról. de Ignacio Martínez de Pisón, Zaragoza: Larrumbe, 2004.
- SHAKESPEARE, William, *La tempestad*, Buenos Aires: Losada, 1999.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez*, José F. Buscaglia ed., Madrid: Polifemo, 2011.
- SIMS, Norman, *The Literary Journalists, The New Art of Personal Reportage*, Nueva York: Ballantine, 1984.
- SINAY, Javier, *Los crímenes de Moisés Ville*, Buenos Aires: Tusquets, 2016.
- SOSNOWSKI, Saúl (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, Tomo IV, Caracas: Editorial Biblioteca Ayacucho, 1997.
- TEDESCO, Ítalo, *Modernismo, americanismo y literatura infantil, América en Martí y Darío*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *La Conquista de América, El problema del otro*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.
- *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F.: Siglo XXI, 2011.
- TOLSTOI, León, *Anna Karenina*, Madrid: Alba, 2010.

TWAIN, Mark, *Following the Equator, journey around the world*, Nueva York: Olivera Clemens, 1897.

VALDÉS, Hernán, *Tejas verdes, diario de un campo de concentración en Chile*, Barcelona: Ariel, 1974.

VARGAS LLOSA, Mario, *Conversaciones en Princeton*, Barcelona: Alfaguara, 2017.

----- “La verdad de las mentiras”, en *La verdad de las mentiras*, Madrid: Santillana, 2002.

----- “Novela primitiva y de creación en América Latina”, en *Los novelistas como críticos*, en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral editores. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

VILA-SAN JUAN, Sergio, *Una crónica del periodismo cultural*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.

VILLORO, Juan, *La utilidad del deseo*, Barcelona: Anagrama, 2017.

----- *Tiempo transcurrido, crónicas imaginarias*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015.

----- *Los once de la tribu*, México D.F.: Punto de Lectura, 2013.

----- *El miedo en el espejo, una crónica del terremoto en Chile*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013.

----- *¿Hay vida en la Tierra?*, Barcelona: Anagrama, 2012.

-----, en “El americano impaciente”, pról. de *El dictador, los demonios y otras crónicas*, de Jon Lee Anderson, Barcelona: Anagrama, 2009.

----- *De eso se trata*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2007.

----- *Safari accidental*, México D.F.: Planeta, 2005.

----- “La víctima salvada”, en *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino, Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Valladolid: Iberoamericana, 2008.

UNAMUNO, Miguel de., *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

----- *Paisajes del alma*, Madrid: Alianza, 1997.

VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

----- *Más allá del boom: literatura y mercado*, México D.F.: Fotios, 1981.

WALLRAFF, Günter, *Cabeza de turco*, Barcelona: Anagrama, 1999.

WALSH, María Elena. *Cancionero*, Buenos Aires: Gamma, 1991.

WALSH, Rodolfo, *Caso Satanowsky*, ed. y pról. de Roberto Ferro, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997.

----- *Cuentos completos*, Madrid: Veintisiete letras, 2010.

----- *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires: Edición digital de Ediciones La Flor, 2010.

----- *El violento oficio de escribir, obra periodística (1953-1977)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

----- *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

----- *Operación Masacre*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.

WEINGARTEN, Marc, *La banda que escribía torcido: una historia del Nuevo Periodismo*, Nueva York: Random House, 2005.

WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, Barcelona: Anagrama. 2012.

----- *Ponche de ácido lisérgico*, Barcelona: Anagrama, 2006.

Fuentes hemerográficas

ABAD FACIOLINCE, Héctor, "El ahogado y el naufrago", *El Espectador*, Bogotá, 23 de abril de 2014.

En: <<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-ahogado-y-el-naufrago-articulo-487596>>.

AGUILAR, Andrea, "Yo, ficción", *El País*, Madrid, 5 de septiembre de 2014.

En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/04/babelia/1409831257_600136.html>

ALBALADEJO, Tomás, "Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal", Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico eds., en *Actas del XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Alicante: Universidad de Alicante, 2012, pp. 15-38.

ALEGRE, Luis "Tertulia sobre el fin de una época", *El País*, España, 6 de mayo de 2016.

En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/06/actualidad/1462552675_330928.html>.

AMPUERO, María Fernanda, "Caprichoso diccionario de la crónica hispanoamericana", *ABC*, Madrid, 30 de octubre de 2015.

En: <http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-caprichoso-diccionario-cronica-hispanoamericana201510301834_noticia.html>.

ARROSAGARAY, Enrique, "Walsh: sol y revolución", 1 de abril de 2001, *Clarín*, Buenos Aires.

En: <<http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/04/01/z-00615.htm>>.

BARCIA, Pedro Luis, "Darío, el último Libertador de América", en revista *Nueva*, n°. 159 (2016), pp. 127-146.

BASTENIER, Miguel Ángel, "Los géneros, otra vez (I)", *El País*, Madrid, 23 de octubre de 2015.

En: <https://internacional.elpais.com/internacional/2015/10/23/actualidad/1445634925_096235.html>.

----- *La entrevista como reportaje (I)*, *El País*, 19 de diciembre de 2014.

En: <https://elpais.com/cultura/2014/12/19/actualidad/1419018971_886196.html>.

BATAILLON, Marcel, "Introducción a Concolorcorvo y a su Itinerario de Buenos Aires a Lima", en *Cuadernos Americanos*, n°. 111 (1960), pp. 197-216.

BELLINI, Giuseppe, "Estampas de la independencia en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma", en *Philologia Hispalensis*, n°. 25 (2001), pp. 33-48.

BENSO, Silvia, "La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyre", en *Thesaurus*, n°. 1, Tomo XXXIII (1977), pp. 95-165.

BORGES, Jorge Luis, "1810-1960", publicado en revista *Sur*, reproducido en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1999.

CALVI, Pablo "Latin America's Own «New Journalism»", *Literary Journalism Studies*, Vol. 2, n° 2 (2010), pp. 63-84.

CAPARRÓS, Martín "La crónica", en *Actas de Taller de Periodismo y Literatura*, Cartagena: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, edición en línea, 2013.
En: <http://www.caf.com/media/3979/2003_P_Literatura_caparros.pdf>

----- "Invasión de Gabitos", *El País*, Madrid, 27 de abril de 2015.

CARILLA, Emilio, "El misterio de los ciegos caminantes", en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de 1971*, Eugenio Bustos Tovar ed., Salamanca: Universidad de Salamanca (1982), pp. 255-268.
En: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_iv.htm>

CASTILLA, Amelia, "La lista que hizo historia", *El País*, Madrid, 2 de noviembre de 2012.
En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/31/actualidad/1351696675_845653.html>.

----- "El periodismo digital potencia el periodismo amarillo", entrevista a Tomás Eloy Martínez, *El País*, Madrid, 8 de febrero de 2006.
En: <http://elpais.com/diario/2009/02/08/domingo/1234068755_850215.html>

CHIODA, Laura, "Fin a la violencia en América Latina: una mirada a la prevención desde la infancia a la edad adulta", en *Foro para el Desarrollo de América Latina*, Washington: Publishing and Knowledge Division, 2016.
En: <<https://openknowledge.worldbank.org/bitstream/handle/10986/25920/210664ovS.pdf>>.

CUARTAS, Juan Manuel, "El género narrativo de *El Carnero* en relación con su momento histórico", en *Thesaurus*, Tomo LXVI, n° 3 (1991), pp. 499-511.

DARÍO, Rubén, "El triunfo de Calibán", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, n° 184-185, (julio-diciembre 1998), pp. 451-455.

DELGADO GÓMEZ, Ángel, "Colón, autor literario del Diario del primer viaje", en *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna eds., Nueva York: IDEA, 2013.

DE LA FUENTE, José Luis, "Banquetes y hambre en la Nueva España: la alimentación en el quinto sol (El viajero hambriento)", en *Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, La Coruña: Universidad da Coruña, 2002.

DESSEIN, Daniel, "Mi trabajo está en venta; mi firma, no", *La Gaceta*, Tucumán, 21 de diciembre de 2008.
En: <<http://www.lagaceta.com.ar/nota/305910/la-gaceta-literaria/mi-trabajo-estaven-ta-mi-firma-no.html>>.

DUVERGER, Christian, "Hernán Cortés, el primer cronista de Indias", *El País*, Madrid, 2013.
En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/09/actualidad/1360364915_298443.htm>.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, "El concepto de intrahistoria como praxis periodística en *Andanzas y visiones españolas*, de Miguel de Unamuno", en *Anuario de estudios filológicos*, n°. 26 (2003), pp. 103-116.

ETHEL, Carolina, "La invención de la realidad", *Babelia*, Madrid, 12 de julio de 2008.

En: <http://www.melusina.com/rcs_gene/83-012.pdf>.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "De la historiografía fernandina a la alfonsí", en *Alcanate*, n°. 3 (2002-2003), pp. 93-133.

FONSECA, Luis Fernando, "Miguel Ángel Bastenier: «La crónica es un invento de la Fundación de Gabo»", *El Telégrafo*, Ecuador, 19 de septiembre de 2016.

IGAL, Diego, "Todos los misterios de la carta de Walsh", *Anfibia*, Buenos Aires, 24 de marzo de 2017.

En: <<http://www.revistaanfibia.com/cronica/todos-los-misterios-la-carta-walsh/#sthash.R9ftSCxA.dpuf>>.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "Carta abierta de García Márquez a Mujica Láinez", *El País*, Madrid, 11 de octubre de 1979.

En: <http://elpais.com/diario/1979/10/11/cultura/308444413_850215.html>.

----- "¿Quién cree a Janet Crooke?", *El País*, Madrid, 29 de abril de 1981.

En: <http://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html>.

----- "Recuerdos de periodista", *El País*, Madrid, 16 de diciembre de 1981.

----- "Los cronistas de Indias y la construcción teatral en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega", *Teatro*, n° 15, 2001.

GLANTZ, Margo, "Síndrome de naufragios", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

En: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/sindrome-de-naufragios-seleccion--0/html/>>.

GIGENA, Daniel, "Juan Cruz Ruiz: «Hay una lección para los periodistas viejos: la autocrítica»", *La Nación*, Buenos Aires, 27 de marzo de 2016.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1883460-juan-cruz-ruiz-hay-una-leccion-para-los-periodistas-viejos-la-autocritica>>

GAMERRO, Carlos, "Ricardo Piglia, el escritor como el lector más generoso", *La Nación*, Buenos Aires, 15 de enero de 2017.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1975282-ricardo-piglia-el-escritor-como-el-lector-mas-generoso>>.

GORDO, Alberto, "Si la ficción ha muerto... ¿Todo está permitido?", *El Mundo*, Madrid, 20 de mayo de 2016.

En: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Si-la-ficcion-ha-muerto-Todo-esta-permitido/38097>>.

GUERRIERO, Leila, "El periodismo objetivo es la gran mentira del universo", Jotdown, Barcelona, 2013.
En: <<http://www.jotdown.es/2013/11/lei%C2%ADla-gue%C2%ADrrie%C2%ADro-el-periodismo-objetivo-es-la-gran-mentira-del-universo-todo-es-subjetivo/>>.

----- "La verdad y el estilo", *El País*, 18 de febrero de 2012.
En: <https://elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html>.

HERMOSO, Lara, "Leila Guerriero: El Nuevo Periodismo es más viejo que el hambre", *Cadena Ser*, 2 de noviembre de 2013.
En: <http://cadenaser.com/ser/2013/11/02/cultura/1383351429_850215.html>.

HUERTAS HUAGÓN, Begoña, "El postboom y el género literario, Miguel Barnet", en *Cauce*, n°17 (1994), pp, 165-176.

LIBERTELLA, Mauro, "La ciudad, el trabajo, la escritura", *Clarín*, Buenos Aires, 7 de marzo de 2016.
En: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/RobertoArltaguafuertes_0_1534646542.html>.

LÓPEZ PARADA, Esperanza, "El escritor ubicuo", *El País*, Madrid, 6 de septiembre de 2006.
En: <http://elpais.com/diario/2006/09/06/cultura/1157493605_850215.html>.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy, "Decálogo del periodista", Fundación Tomás Eloy Martínez, Buenos Aires, edición en línea, 2014.
En: <<http://fundaciontem.org/decalogo-del-periodista/>>

----- "En memoria de Susana Rotker", *La Nación*, 22 de diciembre de 2000.
En: <<http://www.lanacion.com.ar/45920-en-memoria-de-susana-rotker>>.

----- "El libro y el viaje que hicieron historia", *La Nación*, Buenos Aires, 30 de mayo de 2007.
En: <<http://www.lanacion.com.ar/912918-el-libro-y-el-viaje-que-hicieron-historia>>

----- "La moral de los buitres", *La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2004.
En: <<http://www.lanacion.com.ar/641382-la-moral-de-los-buitres>>.

----- "Defensa de la utopía", *La Nación*, Buenos Aires, 11 de abril de 1999.
En: <<http://www.lanacion.com.ar/134550-en-defensa-de-la-utopia>>.

----- "La pasión de Juana de Arco", *La Nación*, Buenos Aires, 14 de julio de 1960.

----- "Hiroshima Mon Amour", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de abril de 1960.

----- "Las utopías son lo único que nos permite desafiar a la muerte", *Mu*, Buenos Aires, 8 de febrero de 2010.

En: <<http://www.lavaca.org/notas/tomas-eloy-martinez-las-utopias-son-lo-unico-que-nos-permite-desafiar-a-la-muerte/>>.

MARTINENGO, Alessandro, "La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyre", en *Thesaurus*, n°. 2 (1962), pp. 271-275.

----- "Los cronistas de Indias y la construcción teatral en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón de Lope de Vega*", en *Teatro*, 15, (2001), pp. 15-20.

MARTÍNEZ AHRENS, Jan, "El asesino de *A sangre fría* escribió su relato de la matanza", *El País*, Madrid, 25 de marzo de 2017.

En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2017/03/24/actualidad/1490372328_089395.html>.

MANGUEL, Alberto, "La violencia", en *La Biblioteca (Cuarta época)*, revista de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, mayo de 201.
En: <[https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/biblioteca/la-biblioteca-cuarta-epoca?](https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/biblioteca/la-biblioteca-cuarta-epoca?utm_content=buffer3124f&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer)

[utm_content=buffer3124f&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer](https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/biblioteca/la-biblioteca-cuarta-epoca?utm_content=buffer3124f&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer)>.

NEYRET, Juan Pablo, "Novela significa licencia para mentir", en *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, n°. 22 (2002).
En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html>

PÉREZ DANIEL, Iván, "Título, Dedicatoria y Aprobación de los Infortunios de Alonso Ramírez", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de 2004*, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña coords., Fondo de Cultura Económica (2007), pp. 387-400.
En: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_2_034.pdf>

PIGLIA, Ricardo, "¿Qué va ser de ti?", *Página 12*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 2001.

En: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-12/01-12-23/NOTA2.HTM>>.

----- "Dos observaciones sobre Rodolfo Walsh", *La Nación*, Buenos Aires, 7 de junio 2013.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1589001-dos-observaciones-sobre-rodolfo-walsh>>

----- Entrevista a Rodolfo Walsh, *Página 12*, Buenos Aires, 31 de enero de 2006.

En: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-20606-2006-01-31.html>>

PONIATOWSKA, Elena, "Cuatro décadas sin Rodolfo Walsh", *Jornada*, México D.F., 3 de abril de 2017.

En: <<http://www.jornada.unam.mx/2017/04/03/opinion/a08a1cul>>.

----- "Nada, nadie. Las voces del temblor, 20 años después", *Jornada*, México D.F., 14 de septiembre de 2005.

----- "La ciudad en brazos", *Jornada*, México D.F., 30 de diciembre de 2007.

En: <<http://www.jornada.unam.mx/2007/12/30/index.php?section=cultura&article=a03a1cul>>.

----- “Discurso de aceptación del premio Cervantes”, *Proceso*, México D.F., 23 de abril de 2013.

En: <<http://www.proceso.com.mx/370413/discurso-integro-de-elena-poniatowska-al-recibir-el-premio-cervantes>>.

----- “Leonora Carrington o la rebeldía”, *El País*, Madrid, 28 de mayo de 2011.

En: <http://elpais.com/diario/2011/05/28/cultura/1306533603_850215.html>.

PUPO-WALKER, Enrique, “La reconstrucción imaginativa del pasado en *El Carnero* de Rodríguez Freyle”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXVII, n°. 2 (1978), pp. 346-358.

RESTREPO, Laura, “Podría haber sido parte del boom”, *Clarín*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 2013.

En: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Podria-parte-boom_0_1033097007.html>.

ROBB, James Willis, “Variedades de ensayismo en Alfonso Reyes y Germán Arciniegas”, en *Thesaurus*, Tomo 36, n°.1 (1981), pp. 109-122.

RODRIGO, Enrique, “Autobiografía y verdad: la caracterización narrativa de Alonso Ramírez y Bartolomé Lorenzo”, en *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas* (Tomo IV), Centro Cervantes Virtual, 1998, pp. 226-228.

En: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xiii_b.htm>.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, “César Aira: «Leyendo novelas no se aprende nada», *El País*, Madrid, 24 de junio de 2016.

En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/23/babelia/1466689420_025152.html>.

RUIZ, Juan Cruz, “Postales para celebrar que García Márquez cumple 85 años”, *Clarín*, Buenos Aires, 5 de marzo de 2012.

En: <http://www.clarin.com/literatura/gabriel-garcia-marquez-85-anios_0_rk8gjiU2wml.html>.

RUIZ GRANDA, Emilio, “El tiempo del descubridor: los naufragios de Cabeza de Vaca”, en *Signa*, revista de la Asociación Española de Semiótica, n°. 2 (1993), pp.147-155.

RUHSTALLER, Stefan, “Bartolomé de las Casas y su copia del *Diario de a Bordo* de Colón. Tipología de las apostillas”, en *Cauce*, n°. 14-15 (1992), pp. 615-637.

SÁBATO, Ernesto, “Ni leyenda blanca ni leyenda negra”, *El País*, 2 de enero de 1991.

En: <http://elpais.com/diario/1991/01/02/opinion/662770813_850215.html>.

S/A, "Juan José Millás cree que Nevenka le honró al confiar en él", *El País*, Madrid, 2 de marzo de 2004.

S/A, "Jon Lee Anderson compara la crónica latinoamericana con el «boom» literario», *Eldiario.es*, Madrid, 1º de abril de 2014.

S/A "La violencia, una marca ineludible de la nueva literatura latinoamericana", *Clarín*, Buenos Aires, 5 de agosto de 2007.

En: <https://www.clarin.com/sociedad/violencia-marca-ineludible-nueva-literatura-latinoamericana_0_HyiGMyy0Fg.html>.

SARLO, Beatriz, "Un extremista de la literatura", *Clarín*, Buenos Aires, 2000.

En: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/04/02/e-00311d.htm>>

SCHULMAN, Iván, "Reflexiones en torno al modernismo", en *Cuadernos Americanos*, n°. 4 (1996), pp. 211-240.

SALCEDO RAMOS, Alberto "La eterna parranda de Diómedes", *Soho*, Bogotá, 2011, (en adelante "La eterna parranda").

En: <<http://www.soho.co/historias/articulo/diomedes-diaz-biografia-cronica-de-soho/12837>>

----- "El enfermero de los secuestrados", *El Espectador*, 3 de junio de 2008.

En: <<https://www.elespectador.com/impreso/paz/articuloimpreso-el-enfermero-de-los-secuestrados>>

SEMPRÚN, Carlos, "Los argentinos son gente rara", *Libertad Digital*, 27 de agosto de 2007,

En: <<http://www.libertaddigital.com/opinion/agosto/los-argentinos-son-gente-rara-1276233717.html>>

SEOANE PÉREZ, Francisco y Leonard Witt, "Periodismo del futuro", en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, n°. 91 (2005), pp. 28-35.

SERRANO, Samuel, "Las crónicas de Indias, precursoras del realismo mágico", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 672 (2006), pp. 7-16.

SIERRA CABALLERO, Francisco y Antonio LÓPEZ HIDALGO, "Periodismo narrativo y estética de la recepción. La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n°. 22 (2016), pp. 915-934.

SOLANO, Andrés FELIPE, "Seis meses con un salario mínimo", *Soho*, Bogotá, 2007.

En: <<http://www.soho.co/historias/articulo/salario-minimo-legal-vigente-cronica-de-como-sobrevivir-con-un-salario-minimo/887>>.

STROSETZKY, Christoph, "Don Quijote y su problemática reconquista del Nuevo Mundo según Unamuno y Ganivet", en *Actas del Congreso Internacional El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García coords., (2008), Madrid, pp. 341-352.

SZADY, Beata, "La crónica en América Latina, el caso de *Etiqueta Negra*", en *Correspondencias & Análisis*, n°. 5 (2015), pp. 173-185.

TALESE, Guy, "The Art of Nonfiction", *Paris Review*, Nueva York. N° 189 (2009).
En: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5925/the-art-of-nonfiction-no-2-gay-talese>>.

TARIFEÑO, Leonardo, "El nuevo boom latinoamericano", *La Nación*, Buenos Aires, 2012.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1497165-periodismo-narrativo-el-nuevo-boom-latinoamericano>>.

UNAMUNO, Miguel de, "La plaga", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de febrero de 1917.

----- "Robinson Crusoe I", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de junio de 1920.

----- "Robinson Crusoe II", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de junio de 1920.

----- "Robinson Crusoe III", *La Nación*, Buenos Aires, 27 de junio de 1920.

----- "Robinson Crusoe IV", *La Nación*, Buenos Aires 4 de julio de 1920.

VARGAS LLOSA, Mario, "El Inca Garcilaso y la lengua", conferencia pronunciada en el Instituto Cervantes de Madrid, 2009 [en línea].

En: <http://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/vargas.htm>.

VENTURA, Laura, "La literatura tiene que ver con la ilusión de que algo sea posible", entrevista a Juan Villoro, *La Nación*, 16 de octubre de 2017.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/2072685-juan-villoro-la-literatura-tiene-que-ver-con-la-ilusion-de-que-algo-sea-posible>>.

----- "Juan Forn rescata tesoros perdidos en el gran océano literario", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de julio de 2017.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/2047029-juan-forn-rescata-tesoros-perdidos-en-el-gran-oceano-literario>>.

----- "Al buen periodista no le afecta la histeria de las redes sociales", entrevista a Alberto Salcedo Ramos, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de agosto de 2017.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/2049478-alberto-salcedo-ramos-al-buen-periodista-no-le-afecta-la-histeria-de-las-redes>>

----- "El desánimo es hoy más ánimo para luchar por la paz", entrevista a Héctor Abad Faciolince, *La Nación*, Buenos Aires,

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1945649-hector-abad-faciolince-el-desanimismo-es-hoy-mas-animo-para-luchar-por-la-paz>>.

----- "A clase con Caparrós", *La Nación*, Buenos Aires, 16 de mayo de 2016.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1899092-a-clase-con-el-maestro-de-la-cronica-martin-caparros>>.

----- "El rol del periodismo es entender, incluso cuando duela", entrevista a Leila Guerriero, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2015,

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1861107-leila-guerreiro-el-rol-del-periodismo-es-entender-incluso-cuando-duela>>.

----- "Somos más bien de etiqueta fácil: si no eres mi amigo, eres mi enemigo", en *ADN, La Nación*, Buenos Aires, 17 de abril de 2015.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1785028-somos-mas-bien-de-etiqueta-facil-si-no-eres-mi-amigo-eres-mi-enemigo>>.

----- "Todos incluso los que dicen que escriben solamente ficción escriben su propia realidad", entrevista a Elena Poniatowska, *La Nación*, 14 de febrero de 2015.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1768348-poniatowska-todos-incluso-los-que-dicen-que-escriben-solamente-ficcion-escriben-su-propia-realidad>>.

----- "El legado de la pluma", *La Nación*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 2012, en *La Nación*, Buenos Aires.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1534950-el-legado-de-la-pluma>>.

Juan VILLORO, "La crónica, ornitorrinco de la prosa", *La Nación*, Buenos Aires, 22 de enero de 2006.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>>.

----- "El puño en alto", *Reforma*, México D.F., 22 de septiembre de 2017.

En: <<http://www.reforma.com/aplicaciones/editoriales/editorial.aspx?id=120530>>

----- "Elena Poniatowska, todas las vidas rotas", *El País*, Madrid, 19 de noviembre de 2013.

En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/19/actualidad/1384893369_054933.html?rel=mas>.

PONIATOWSKA, Elena, "Astronomía, rock, fútbol y demás", en *Revista de la Universidad Autónoma de México*, N°. 146 (2016), pp. 17-28.

PUERTA MOLINA, Andrés Alexander, "Crónica latinoamericana. ¿Existe un Boom de la no ficción?", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 23 (2017), pp. 165-178.

VARGAS LLOSA, Mario, "Periodismo y creación: *Plano americano*", *El País*, 19 de mayo de 2013.

En: <https://elpais.com/elpais/2013/05/16/opinion/1368714188_384998.html>.

VILA, María del Pilar, "Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana", en *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Teresa Basile coord., La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015.

Fuentes audiovisuales

LÓPEZ, Óscar, entrevista a Javier Cercas, *Página 2*, TVE, España, 16 de noviembre de 2014.

En: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-2-javier-cercas/2862396/>>.

CEDRÓN, José, *Operación Masacre*, adaptación cinematográfica de la novela, con guion de Rodolfo Walsh, Argentina, 1973.

CHILLÓN, Albert, “El drama como género clave del periodismo literario”, en *V Jornadas de Periodismo y Literatura*, Zaragoza: Facultad de Comunicación de la Universidad San Jorge, 26 de mayo de 2011.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSsy1EMUMfY>>

LITTIN, Miguel, *Acta General de Chile*, Chile y Cuba, 1986.

PIGLIA Ricardo y Juan VILLORO, conversación, documento audiovisual, realizada en Casa de América, Madrid, en 2008.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBZIRp1Vrzw>>

MENCHÓN, Manuel, *La isla del viento*, España, 2015.

S.A, *Philip Roth Unreleased*, BBC One Imagine, Reino Unido, 2014.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=h5M1uTcBMrs>>

TAIBO, Paco Ignacio, “Rodolfo Walsh”, en *Los nuestros*, México, 2015.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=T4EqSdNJ7Gk>>.

VILLORO, Juan, “Los rapsodas de la radio”, D.F. México, 12 de septiembre de 2017.

En: <<https://www.youtube.com/watch?v=0F4DW8RLb-w>>.

ANEXOS

ENTREVISTA A LOS HIJOS DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

El legado de la pluma

Javier, Gonzalo, Blas y Ezequiel, cuatro de los hijos de Tomás Eloy Martínez, hablan de la rigurosidad profesional y la generosidad en el vínculo del autor de *La novela de Perón*

Tomás Eloy Martínez (1934-2010) es un autor fundamental de nuestra literatura, a través de *La novela de Perón* y *Santa Evita* (la novela argentina más traducida de todos los tiempos), que fueron inspiradas a partir de su entrevista con Juan Domingo Perón en Puerta de Hierro. Nacido en Tucumán, llegó a Buenos Aires muy joven y no tardó en ocupar un lugar en el periodismo, donde brilló desde la gráfica y la TV. Fundador de periódicos en América Latina, fue también docente en la Rutgers University, de Nueva Jersey, y como novelista fue distinguido con el premio Alfaguara por *El vuelo de la reina*.

Martínez tuvo siete hijos: Tomás, Gonzalo, Ezequiel y Paula (con Lilian von Ziegler); Blas Eloy y Javier (con Blanca Gonçalves), y Sol-Ana (con Susana Rotker). De ellos, los que viven en Buenos Aires participaron en esta nota donde recordaron a un padre generoso, de quien heredaron una virtud: la curiosidad. Gonzalo, editor fotográfico de *Página 12*; Ezequiel, editor general adjunto de la revista *Ñ*; Blas, cineasta (recientemente estrenó *El notificador*), y Javier, geógrafo y gestor cultural, llevan adelante la Fundación Tomás Eloy Martínez. Esta iniciativa nació a partir del propio escritor, con el fin de estimular y formar a las nuevas generaciones de narradores y periodistas.

¿Cómo era Tomás como papá?

Javier: Buenísimo. No se ocupaba de las cosas de un papá normal, como llevarte al dentista, pero sí se preocupaba por nuestra curiosidad. Ibas con una consulta del colegio o de la universidad y te sugería un libro y te dedicaba horas. Se acordaba la página exacta donde estaba el material que buscabas. Para mi cumpleaños de 25 me preguntó qué quería hacer y le dije que quería ir a Atlantic City con Blas. Vivíamos en los EE.UU., a un par de horas de esa ciudad. Fuimos al casino, y eso que ninguno era jugador. Nos dio 100 dólares y ganamos 300, cenamos y regresamos. Jamás me olvido de esa noche.

Gonzalo: En la intimidad era pícaro y tierno. Estaba muy presente. Quería ayudarte y hacerte la vida más fácil. Y también era distante por obligación, no hacía de su espacio de escritura un lugar muy cercano.

¿Hablaban de literatura con él?

Blas: En un momento Ezequiel y yo escribíamos. Él se interesaba mucho en las cosas que hacíamos. Era muy rígido, a veces, con las críticas, pero siempre tenía una buena justificación.

Ezequiel: Cuando escribía *Purgatorio* viajé con él a Boston para una operación que él se tenía que hacer. Me insistía para que la corrigiéramos juntos. Era muy humilde, porque me escuchaba y él era un escritor consagrado. Siempre fue así, de prestar atención a los comentarios de quien fuera.

¿Tenía alguna rutina de escritura?

E: En los últimos años, cuando vivió en la Argentina, habíamos recibido una especie de instructivo en el que nos indicaba los horarios en que se encerraba a escribir y no lo podíamos llamar por teléfono. Él tenía un cartelito en la puerta de su escritorio que decía: No molestar. El narrador narra.

J: Hacía eso porque no le era fácil escribir. Era muy disperso porque le gustaba mucho leer. Se levantaba temprano y leía todos los diarios y recién a las 9 empezaba a escribir. Nunca fue noctámbulo.

Su padre está vinculado con el peronismo como un gran especialista en la materia. ¿Cómo toman esta asociación?

E: Su gran temor era que lo etiquetaran de peronólogo. Tuvo un acceso privilegiado porque entrevistó a Perón como corresponsal en Europa de la Editorial Abril [Blas hizo un documental con las grabaciones de esta entrevista en España en 1970] y con ese material se inspiró para hacer *La novela de Perón* (1985). Fue la punta de un iceberg que lo llevó a investigar las contradicciones entre lo que contaba Perón y la realidad de otras fuentes. En el medio cortó, justamente para que no lo etiquetaran con el peronismo, y escribió esa novela tucumana, como él llamaba a *La mano del amo*. Pero ya tenía en la cabeza a *Santa Evita* (1995).

B: Era un buscador de historias. En Perón vio un personaje y él fue un estudioso del peronismo a la fuerza. La construcción de esa historia fue lo que lo obsesionó.

G: Para los peronistas era radical, y para los radicales, peronista.

¿Hay mucho de autobiográfico en su obra?

G: Sí. Nuestras historias familiares están ahí. Las tomaba, las coloreaba. *La mano del amo* muestra muy bien cómo fue su madre.

E: *Purgatorio* es la más autobiográfica de ellas, donde va contando el proceso de su enfermedad. Sus médicos aparecen con sus nombres reales, como una

manera de agradecimiento. Ese vicio periodístico de chequear toda la información está en sus novelas de ficción. En *Purgatorio* se documentó sobre ese período de los 70 en los que él no vivió en la Argentina. Por ejemplo, investigó cómo eran los concursos de belleza de la época y pudo encontrar a Nelly Raymond, a quien entrevistó, para que esa ficción fuese creíble.

J: Incluso eso hizo con su propia enfermedad. Compraba libros y leía con gran curiosidad porque quería entender qué le pasaba.

G: Tenía una gran curiosidad por la muerte. Se fue en paz y muy curioso con qué le pasaría luego.

¿Cuál fue el gran legado que dejó a nuestra cultura?

J: Sin curiosidad no hay conocimiento, eso lo transmitió a sus hijos y también a la gente que trabajaba con él.

E: Creó ficciones a través de la historia. Es decir, tomaba la historia y la ficcionalizaba, pero con tanto rigor por la documentación que muchas veces el lector no entiende dónde termina lo verdadero y dónde comienza lo falso. Y en cuanto a lo periodístico, fue un tipo muy generoso. Él llamaba a sus redactores y les reescribía las notas, y encima los felicitaba y les hacía sentir que ellos mismos la habían escrito. Atendía al periodista de una revista barrial o a un jefe de redacción del mismo modo. Desde lo humano también estamos orgullosos de él.

ENTREVISTA A ELENA PONIATOWSKA

Poniatowska: "Todos, incluso los que dicen que escriben solamente ficción, escriben su propia realidad"

De la nobleza polaca, aunque "más mexicana que el mole", la autora, premio Cervantes 2013 y cronista deslumbrante, examina con inteligencia el mundo; del feminismo a los estudiantes desaparecidos

MADRID.— Después de que hubiese amamantado a su hijo recién nacido, a las 7 de la mañana, dejaba el bebé en la cuna al cuidado de su marido y salía a la calle a buscar testimonios. Del refugio de su hogar a la intemperie del horror; del calor de lo doméstico al frío de la incertidumbre; del instinto maternal a la experiencia que da el oficio. Era 1968, año clave para el movimiento estudiantil en todo el planeta, y en el DF mexicano una masacre, cuyo número de víctimas aún hoy se desconoce, ocurría en la Plaza de las Tres Culturas. Elena Poniatowska recogía voces anónimas en los hospitales, en las esquinas y en las cárceles, y las convertía en almas concretas, con nombre y apellido, piezas de un mosaico que construyó en *La noche de Tlatelolco*, uno de los textos más perfectos del llamado "nuevo periodismo". "¿Importa cómo me llamo? Póngame Juan", le decían a la reportera.

De aquella paleta de distintos matices y de ese mural coherente y poroso con el que construye su técnica a la deconstrucción de su vida en retazos y en instantáneas que su memoria rescata. Pasaron ya 46 años y aquel bebé, Felipe Haro, la mira con sus mismos ojos azules mientras ella encanta a desconocidos con sus relatos.

Hace algunos meses, la ganadora en 2013 del Premio Cervantes, máxima distinción para las letras en castellano, recibió un llamado de su amiga Paula Mónaco, periodista argentina, que la ponía al tanto de otro hecho atroz que involucraba estudiantes: los 43 normalistas de Ayotzinapa. "Vivos se los llevaron, vivos los queremos. Vamos a seguir indignados", dice con un tono cordial y sereno en la Universidad Complutense de Madrid, donde acaba de ser distinguida con el doctorado honoris causa. En esa aula elude halagos y agradece la oportunidad para referirse a sus compatriotas, a esos chavos. "No quiero hablar de masacre, no quiero usar esa palabra hasta que no se sepa la verdad. La desaparición es una nueva forma de tortura en mi país."

Fiel a su estilo, la denuncia no se expone en forma de alarido, sino de arrullo. Su modo de confrontarse con el poder y de clamar justicia se manifiesta con una pluma exquisita, con la claridad y economía de expresión de quien domina la lengua, con el poder de hipnotizar auditorios con su cadencia, con la sabiduría de quien advierte que la masa está constituida por individualidades. En un reciente discurso en el Zócalo se tomó su tiempo para nombrar uno por uno a

cada uno de estos estudiantes ("muchos de ellos tan chaparritos como yo") con sus pasiones y sus sueños particulares.

"Pensábamos que con Tlatelolco ya era la última vez, pero no. Estamos aterrados con lo que sucedió. Ellos eran muchachos muy pobres que dormían en cartones. No tenían sitio donde poner sus cosas. Comían frijoles y arroz. Es incluso un crimen de racismo porque se trata de gente sin oportunidades, cuya única salida era ingresar en los normalistas [convertirse en maestro]. Los estudiantes están dispuestos a mantener vivo este reclamo. Lo que hicieron en Internet ha sido un ejemplo para la ciudadanía. Hay una acción espontánea que busca la verdad. ¿Quién nos cuida? No hay lazo entre los mexicanos y su gobierno. Cada uno que llega al poder lo usa como si fuese rancho de su propiedad", dice frente a un auditorio integrado por estudiantes españoles y por miembros de la prensa de habla hispana, todos ellos conocedores -y muchos también admiradores- de esta revolucionaria de la crónica.

—¿Era consciente del texto que creaba cuando escribía *La noche de Tlatelolco* (1971)?

—A mí, por entonces, me dictaba la indignación. Tenía tal cantidad de material que demoré mucho. Empecé a cortar las repeticiones y así nació. Mi marido [Guillermo Haro, fundador de la astronomía moderna en México, cuya biografía escribe Poniatowska en *El universo o nada*] me decía que no aguantaba escuchar todas esas voces.

—¿Considera que la no ficción debería considerarse un género literario en sí mismo?

—No. Pienso que todo el mundo, incluso los que dicen que escriben ficción, escribe su propia realidad. Carlos Fuentes escribió *Cambio de piel*, donde el personaje se separa de su mujer y como tiene gastritis anda con un frasco de leche rarísima. Esa novela la escribe en un momento en que se había separado de Rita Macedo. Hacía un diario de su vida en ese momento.

—Usted dijo que las crónicas no deben dar respuestas.

—Sí. Ése fue mi intento, documentar sin dar respuestas. Además, soy muy insegura y todavía tengo mucho miedo de equivocarme, aunque hay que vencerlo. Pero también, cuando uno está muy seguro de sí mismo, mete la pata, se equivoca.

"El periodista puede ver cosas que el otro no ve o eso en lo que otro no se fijaría nunca. Son pareceres, todo depende del color con el que se mire algo".

—¿Y tuvo alguna vez miedo del poder?

–Nunca, porque no personalizo tanto. No pienso que algo me puede pasar. Tengo una capacidad de inconsciencia inmensa desde niña.

–¿Es posible lograr la objetividad en un texto de no ficción, a pesar de que utilicen documentos y fuentes como estrategia para alcanzar verosimilitud?

–Nunca un texto es exactamente la realidad. Se construye. ¿Ves ese cuadro? [señala a un monarca con la banda de la familia Borbón]. Desde aquí veo una mano, pero tú ves la otra. El periodista puede ver cosas que el otro no ve o eso en lo que otro no se fijaría nunca. Son pareceres, todo depende del color con el que se mire algo.

–Y para usted la observación es fundamental.

–Sí. Mis preguntas parten siempre de ahí y de una gran ingenuidad. Cuando lo conocí a Diego Rivera no había visto sus murales, no sabía quién era. Me impresionaron sus dientes tan chiquitos en ese hombre tan grande y le pregunté si eran de leche: "Sí, para comerme polaquitas preguntonas", me dijo.

–¿Usted se considera periodista antes que escritora?

–Es que todo se lo debo al periodismo. Fue un aprendizaje de vida. Nunca podría haberme acercado a tanta gente y tener el privilegio de preguntar. La literatura exige tranquilidad, manos muy quietas, no las zozobras del periodismo, donde te das cuenta una vez publicada la historia de que podría estar mejor.

–Laura Restrepo escribió que usted "podría haber sido parte del *boom*", pero que no se la incluyó por ser mujer y porque además estaba escribiendo un texto de "supervanguardia" cuando se producía la eclosión.

–Laura es una gran amiga y entiendo que ella señala que no hubo mujeres en el *boom*. Allí deberían haber estado Elena Garro, la primera mujer de Octavio Paz; Rosario Castellanos, porque para leer a Chiapas hay que leerla a ella, y María Luisa Puga. Yo no tendría por qué estar allí, por ser más joven además, si bien Vargas Llosa es parte del *boom* y tenemos casi la misma edad. Por entonces estaba en otra cosa.

"Todo se lo debo al periodismo. Fue un aprendizaje de vida. Nunca podría haberme acercado a tanta gente y tener el privilegio de preguntar. "

–Esa otra cosa es *Hasta no verte Jesús mío*, la biografía de una mujer común, una lavandera.

–Sí. No pude poner su nombre verdadero. Iba los miércoles a verla y no me dejaba grabarla porque me decía que le robaba la luz. Por entonces mi grabador era una caja grandotota que necesitaba enchufarse.

–¿Se considera feminista?

–Sí. Somos muy olvidadas las mujeres. Nos sacan afuera. Esto no pasa sólo en México, sino en América Latina. Las mujeres que hacen algo son solteras o suicidadas, como Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik o Antonieta Rivas Mercado.

–Pero su caso es una excepción, formó una gran familia?

–Soy apenas una "pinche periodista".

Así la llamaba su tía Guadalupe Amor para denostarla, celosa de su talento. Lupe era artista y había posado desnuda para Diego Rivera, pero era su sobrina quien estaba destinada a pasar a la historia por su osadía. "Sí, soy una pinche periodista, pero una periodista con suerte", retruca. Y, además, habría que agregar que es una periodista cuyos textos se estudian en las universidades.

Hace 82, hija de un príncipe, descendiente del último rey de Polonia, nacía en Francia Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor. "Mi origen polaco es relativo, está sólo en el apellido. Soy más mexicana que el mole." De esa infancia que califica como privilegiada y de una educación a la *jeanette* [el equivalente femenino de los boy scouts de la época], cuando su padre partió a la guerra, su madre regresó a su patria con sus dos hijas. "No lo vimos por muchos años a mi padre. Él vio Auschwitz y quedó dañado para siempre." De la racionalidad de la arquitectura francesa y la *pâtisserie* parisina a las ruinas prehispánicas y los sabores picantes, un nuevo mundo se abrió para la pequeña de 10 años. "En París nunca había visto gente descalza ni personas que se replegaran en las paredes a tu paso para no estorbar. Ése fue mi inicio, el interés por escribir sobre personas que nunca te van a leer, gente que no lee el periódico, cuyas vidas no son nada." Ese poder de hacer visibles a los olvidados la condujo a bucear en personajes que no aparecen en los libros de historia, pero que fueron clave en la configuración de su país.

Sin el respaldo de una superficie sólida, en el reverso de hojas que contienen texto impreso, Poniatowska toma nota con una letra muy redonda. Sentada en la primera fila escucha con atención a un grupo de académicos que analiza su obra. Sin la monotonía de los renglones, con una diagramación más parecida a un cuadro sinóptico, escribe. Su secreto fue -y sigue siendo- saber escuchar a los demás. Una periodista se acerca a ella emocionada, le hace una pregunta y en lugar de dar espacio para una respuesta comienza a hacer gala de su erudición. Sus colegas se inquietan, pero la escritora la escucha azorada por esa verborragia que no respeta ninguna sintaxis. Gracias a esa paciencia y oído

fino pudo "aprender el español en las calles con los gritos de los pregoneros" cuando llegó a México. Esa abuela de diez nietos, diminuta y de contextura frágil, desterró de su boca el "había una vez" de los cuentos de hadas. Lo suyo no es la ficción. Hay un volcán de picardía en cada anécdota que la lleva a reproducir la frase perfecta de los encuentros más eclécticos que le ha tocado presenciar o protagonizar. Quizás uno de las más recientes sea la de su nieta menor con el rey Juan Carlos, en 2013, cuando toda su familia la acompañó a España para recibir la máxima distinción de las letras en castellano.

–¿Y tu corona?

–La tengo guardada en el bolsillo -respondió el monarca.

"No hay resentimiento en el discurso de Poniatowska. Es hábil para codearse con monarcas, analfabetos, sindicalistas, trabajadores y estudiantes, distintas generaciones y clases sociales"

–¿Es bonito ser rey?

–A veces.

Y al relato polifónico le aporta sin moraleja un final. "Se ve que por entonces ya estaba pensando en dejarlo", resume.

No hay resentimiento en el discurso de Poniatowska. Es hábil para codearse con monarcas, analfabetos, sindicalistas, trabajadores y estudiantes, distintas generaciones y clases sociales. De un seno aristocrático, y con una educación que completó en los Estados Unidos, les dio voz a muchos librepensadores (y otros no tan anónimos) de izquierda.

–¿Tuvo enfrentamientos con su familia por sus ideas o textos?

–No. Mi madre era una mujer inteligente. A ella, por ejemplo, no le gustaba Tina Modotti [la autora escribió su biografía, *Tinísima*], la odiaba con toda su alma, porque le parecía horrible que una mujer posara desnuda en una azotea [hay una foto famosa donde se puede ver a la fotógrafa italiana], y porque era comunista. Mi mamá, en cambio, era muy religiosa, algo que la ayudó a aguantar la muerte de mi hermano menor, quien murió a los 21 años. Cuando me encontró que estaba haciendo un texto para una exposición de Tina me retó en perfecto francés, le parecía horrible que le dedicara tiempo a una mujer como ésa. La ironía es que esa novela se la dediqué a mi madre.

–¿Le gustaría escribir su autobiografía?

–No sé si tenga tiempo. No es algo que se me antoje. A veces he escrito diarios y cuando los he encontrado y releído me he aburrido. De todos modos, creo que uno mete mucho de uno mismo en todo lo que escribe.

–Por ejemplo, hay algo de Leonora Carrington que se asemeja a su vida, tuvo una educación parecida a la de la pintora [Poniatowska escribió su biografía].

–Sí, fuimos el mismo tipo de niña, de esas a las que les enseñaban a tocar el piano y a montar a caballo, a amar el campo, la adoración por las verduras, las frutas y todo lo verde.

–Pero su vejez, con respecto a la de la pintora, es muy distinta.

–La vejez te aísla porque la gente te va abandonando.

–Algo que a usted no le ocurre.

–Es así. Pero por las dudas, toco madera (y lo hace).

Lleva un traje azul y sobre sus hombros un chal de reciente adquisición, aunque no flamante. Para protegerla del frío y como gesto de respeto, una desconocida con la que apenas había cruzado unas palabras se lo quitó y regaló la noche anterior. Esa mujer ahora regresa a la universidad con su marido y se emociona al ver a Poniatowska cubierta con aquel pañuelo. "Es justo aclararle hoy a mi nieta que soy una evangelista después de Cristo, que pertenezco a México y a una vida nacional que se escribe todos los días y todos los días se borra porque las hojas de papel de un periódico duran un día. Se las lleva el viento, terminan en la basura o empolvadas en las hemerotecas", pronunciaba en su discurso de aceptación del Premio Cervantes. Pero Poniatowska no se pierde entre la tropa de narradores que escriben el presente y así se ubica como exponente de una estirpe, ajena a esa que posee con sus gotas de sangre noble. De aquel pasado que procuró convertirla en una elegante jinete en París habla de una imagen y de un idioma que la identifica mucho más: "la Sancho Panza femenina". Es ella una de las herederas de la tradición de cronistas de las Indias que describieron los escenarios y habitantes de América Latina, esta vez, sin que su pluma sirviera a ninguna corona o iglesia. Rebelde y temeraria, Poniatowska se niega a conformarse con el hecho de que la historia la escriben los que ganan. A quienes están siendo derrotados, a ellos, rescata del olvido.

Publicada el 14 de febrero de 2015, en *La Nación*, Buenos Aires.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1768348-poniatowska-todos-incluso-los-que-dicen-que-escriben-solamente-ficcion-escriben-su-propia-realidad>>.

ENTREVISTA A LEILA GUERRIERO

Leila Guerriero: "El rol del periodismo es entender, incluso cuando duela"

Figura fundamental de la crónica actual en América latina, acaba de publicar *Zona de obras*; dice que los peores pecados de un periodista son la ignorancia y la ingenuidad

La pantalla diseñada para un único e incómodo espectador se ha convertido para esta artesana errante del periodismo en su cine más frecuentado. En la butaca del avión, mientras anda o desanda el camino de su última entrevista o conferencia, Leila Guerriero, ubicada a la vanguardia de su oficio como exploradora de universos vírgenes, se anticipa también a los estrenos de las carteleras. Atrás quedaron las sesiones de cine continuado en una sala de Lavalle donde alguna vez, en un mismo día, vio tres veces el *Drácula* de Francis Ford Coppola. Una nueva película integra su selecta lista de favoritas, una historia que reverbera en su arte y también en su estilo, profesional y humano: *The End of the Tour*, road-trip intelectual sobre el encuentro de un periodista con un ya consagrado David Foster Wallace, la voz que adoptó una generación en la hegemonía del *grunge*, el imperio de MTV y el nacimiento de los *reality shows*. En este relato de no ficción el autor maldito, quien puso fin a su vida en 2008, ronda, invoca y encarna una actitud vital: la humildad. Con una cita de Cesare Pavese sobre esta virtud y búsqueda abría Guerriero, tres años antes de que Wallace se quitara la vida, la puerta de *Los suicidas del fin del mundo*, un libro clave para entender esa suerte de Comala, ubicada en los ventosos páramos de la Patagonia. "Me sigue pareciendo un milagro que la gente lea lo que escribo", confiesa. Como un eco, "el último de Leila" -el último libro o artículo publicado- se difunde pronto cada vez que aparece una nueva crónica o texto, una noticia que llega hasta las redes sociales, ese sitio que tan poco seduce a esta cultora del encuentro real, de la posibilidad de escuchar con atención y de mirar a los ojos.

Algo está pasando con la crónica, pero la idea de boom tiene que ver con algo muy peligroso, vinculado al éxito o el suceso, y la verdad es que quienes nos dedicamos a esto somos personas pluriempleadas. Hay mucha gente queriendo hacer periodismo narrativo, hay avidez por talleres y muchas editoriales tienen una línea dedicada a no ficción, pero que no alcanza un nivel de fenómeno con características masivas. Martín Caparrós dice que la crónica es un género de los márgenes, por eso el periódico o los diarios no son el espacio para ella. El medio masivo nunca fue el lugar donde puede florecer. Siempre fue una cosa más de nicho.

La entrevista con Yiya Murano para mí fue clave. Obviamente nunca iba a confesar que mató a una persona, pero había algo muy perverso en ella. El juego que había que hacer ahí era mostrar su perversión a través de otro tipo de cosas: el modo en el que se expresaba, el hecho de estar todo el tiempo cambiándose el nombre (esa cosa psicópata de no registrar a quien tenés en frente) o de decirle a su marido, refiriéndose a mí, "Ella es nuestra", como una especie de araña que va tejiendo cosas alrededor. Por eso cuando yo desgrabo, desgrabo todo, hasta la aparente hojarasca, porque nunca sabés qué puede generar una situación narrativa interesante.

La crónica siempre fue literatura. Creo que el problema viene del pegoteo que se hace entre literatura y ficción. Tomás Eloy Martínez decía que el buen periodismo, cuando está bien hecho, es literatura. Un amigo me regaló la colección completa de *The New Yorker* en papel y algunos reportajes tienen tanta vigencia como *La metamorfosis*, de Kafka.

El peor pecado para un periodista es ser ignorante, ingenuo o cándido y debería siempre funcionar la humildad. Vos no podés ser más importante que la historia. Si el periodista se preocupa más en hacer lucir su pregunta o en lucirse él para contar una historia, hay algo que no está funcionando. Se es un vehículo para contar una historia y no el protagonista. También la humildad debe estar cuando investiga y reporta, porque aunque pueda tener la sensación de que lo conoce todo, siempre tiene que saber que habrá alguna parte de la realidad que le va a ser esquiva, en especial para escribir sobre el otro, porque la gente siempre tiene secretos.

La objetividad no existe. Cuando uno mira una realidad, lo hace con toda su carga cultural, política, social, con su pena, hasta con sus problemas de pareja. Pretender que un periodista sea completamente neutro y cuente algo como "la verdad revelada", me parece absurdo, pero eso no significa que sea deshonesto.

Siempre hay algo de autobiográfico en las crónicas. El solo hecho de elegir un tema y no otro dice algo de vos. Escribir sobre el bailarín de malambo [su experiencia en el festival folklórico de Laborde está registrada en *Una historia sencilla*] decía algo de preguntas que me hago sobre la intromisión del periodista y de su relación con un entrevistado o incluso con preguntas más grandes: por qué alguien quiere algo con tanta potencia y se aferra a ese sueño, qué pasa cuando se alcanza lo que se quiere. No es autobiográfico en un sentido autorreferencial, pero sí creo que en los textos, incluso los escritos en la más radiante tercera persona, hay una mirada que sale de uno mismo.

Rodolfo Walsh se anticipó a los que creemos que estamos haciendo ahora, con la crónica, el gran invento nacional. Era un tipo que escribía estupendamente bien las dos cosas: ficción y no ficción. "Esa mujer" sigue siendo votado como el mejor cuento de la ficción argentina, y tiene textos que superan en modernidad a muchos de los que hoy estamos escribiendo periodismo.

No creo en el periodismo militante. Es como si dijese que existe algo como el "periodismo publicitario". Si sos militante, significa que te alineás detrás de un líder y no le discutís nada, donde hay algo corporativo. El periodismo es un lugar de discusión, de cuestionamiento.

El rol del periodismo es el de entender, incluso cuando duele. Te podés encontrar con que el héroe de toda tu vida, al que tenés la posibilidad de entrevistar, es un pusilánime. A mí me pasó hace muy poco, pero no daré más detalles. Lo importante es que no se ejerza el rol de la venganza periodística: como un tipo me cayó mal, lo voy a demoler. Un periodista es más interesante cuanto más trabaje en contra de la comodidad. Si no, tu trabajo va a ser chatito, como vuelo de perdiz.

Salir a correr es un momento de mucha soledad, de desprendimiento del mundo, de prescindencia. Para mí, es muy parecido a escribir y mientras lo hago voy imaginando posibles columnas. Corro por mi barrio, que está lleno de talleres mecánicos, no tengo un circuito glamoroso. Lo único que no me anima a correr es el viento. Soy bastante climática y a mí el viento me cripa. Voy escuchando música. En mi iPod tengo desde Magnetic Fields, Radiohead o Eminem, hasta a Miguel Bosé.

A CLASE, CON MARTÍN CAPARRÓS

A clase con el maestro de la crónica, Martín Caparrós

En El Salvador, el autor de *El hambre* compartió sus destrezas con un grupo de periodistas reunidos por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano

SAN SALVADOR.— Los alumnos se ponen de pie, lejos de toda solemnidad. El objetivo, dice el maestro mayor de obras, es lograr un espacio diferente, derrumbar ese no lugar del centro de convenciones del hotel. Las mesas de la sala oscura cambian su disposición y la distancia entre cada desconocido disminuye. En esa refacción se diluye la sensación de haber asistido a un banquete medieval con un troglodita en la cabecera y sus súbditos alrededor. Más propio de un juglar, aquel que cautiva con sus relatos nunca escindidos de su acompañamiento musical -regresará una y otra vez a la clave del tono y el ritmo-, Martín Caparrós hace mohines de pudor cuando recuerdan que acaba de recibir en Roma el premio Tiziano Terzani por *El hambre*.

Comienza una serie de *gags* con enchufes y cables de computadoras, madejas que se formaron de modo espontáneo en este taller de tejido consciente. Y así, antes de comenzar a enhebrar palabras, explica su decisión, su modo de erigir columnas desde la docencia: "Esto no es un espacio vertical, sino un lugar de encuentro". Caparrós comienza la primera de las cuatro jornadas de "La mirada extrema" que propone la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, creada por Gabriel García Márquez, en el marco del Foro Centroamericano de Periodismo.

"Mi idea no es que salgan a hacer monumentos, sino que busquen usar formas y mecanismos que se puedan utilizar para aplicarlos a un trabajo, tener esa gimnasia que permita usar esos recursos. Esto no es un lugar de peroratas, no me dejen monologar, interrumpen", advierte. A la cita asisten 15 periodistas de 10 nacionalidades, en El Salvador, el más violento del hemisferio occidental, según la ONU, y también el de la población más amable de un continente amable, dato que no posee rigor científico, pero sí es dado por su fama y consensuado por todo aquel que lo haya visitado.

El objetivo de este encuentro es conocer, mirar y relatar, y a la sombra del aire acondicionado será imposible encontrar una historia con calor tropical y el sabor de la pupusa vernácula. Los periodistas de *El Faro*, un valiente medio independiente local, ofician de lazarillos de los extranjeros y comparten contactos de su agenda y anzuelos para seducir a las fuentes. Caparrós propone, aconseja y acomoda la lente de una escopeta lista para disparar a un blanco: el foco de cada historia, de manga corta o larga, con camisa o remera, pero siempre de negro. No se trata de ocultar las manchas de una actividad que exige andar por pantanos,

sino quizá de camuflarse, de pasar inadvertido en la jungla, como un cazador, una figura omnipresente en el taller por la impronta y adrenalina que debería adoptar el periodista a la hora de entrevistar y de mirar.

Se sale a "reportear", palabra que Caparrós detesta ("hasta que no haya una mejor propongo galletear... cualquiera, menos esa"), para luego regresar a la mecánica del taller. Primero se abre el *capot* para analizar el inventario de un complejo aparato con las bujías y las tuercas de lo testimoniado, para, después, comenzar a aceitar el relato. Caparrós escapa de todo academicismo. Prefiere poner en marcha ideas, antes que aburrir con una teoría científica sobre la crónica. Lo suyo son intentos que no se pueden estudiar en ningún aula ni ensayar en el laboratorio, pero, si le exigen definiciones, complace: "Un texto periodístico que intenta mirar de otra manera eso que todos miran o podrían mirar".

Lo explica en los capítulos que se intercalan en cada uno de los capítulos de su libro *Lacronica*, así, unidos el artículo con el sustantivo, para dar cuenta de algo que desborda los límites de una producción discursiva e interpela fronteras.

La crónica -algunos prefieren un término amplio como "no ficción"- goza en los últimos años de gran prestigio, con sus concursos propios, sus lectores, sus firmas especializadas en el género y con las instituciones que estimulan su desarrollo (en la Argentina, la Fundación Tomás Eloy Martínez). Este modo de abordar la realidad con las herramientas de la literatura es, para Caparrós, "un ensayo que cuenta o una noticia que piensa". Una de las virtudes del género es la de escribir en primera persona, sin ser un confesionario, para crear un texto honesto. "Ser objetivo es un disparate. Todo texto es el resultado de lo que un sujeto considera que merece la pena ser contado. Es un trabajo absolutamente subjetivo, incluso cuando se usa un lenguaje aparentemente neutral o transparente".

El padre Romero, las maras, el zika, un alcalde con ínfulas de Justin Bieber, una compañía teatral a la que el público responde como un reidor de *sitcom*, aunque hable de abuso y violencia, la poesía de Roque Dalton y otras historias mínimas de salvadoreños se convirtieron en la *koiné* hispana. "Hasta el sol de hoy", pronuncia al descuido -y genera así la caricia de la novedad para los demás- una venezolana para dar cuenta de un proceso que continúa en el presente. "¿Alguna vez viste una guará canosa?", comenta un periodista divertido a otro que no comprende el chiste sobre el ave típica de El Salvador.

En la última jornada cada periodista lee su crónica. Caparrós escucha, edita, se divierte, se concentra y se retuerce los extremos del bigote, como si así pudiera olfatear y saborear mejor cada texto. Es poco complaciente y a la vez da aliento. Las anécdotas se suceden en cada ejemplo, en cada corrección. En esta crónica sobre la crónica, crónica al cuadrado, Caparrós cierra el encuentro con una idea que había pronunciado el primer día: "Es mucho más importante tener

ganas que tener talento. El único mérito real es creerse que uno puede hacer cosas".

Publicada el 16 de mayo de 2016, en *La Nación*, Buenos Aires.
En: <<http://www.lanacion.com.ar/1899092-a-clase-con-el-maestro-de-la-cronica-martin-caparros>>.

ENTREVISTA A HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

Héctor Abad Faciolince: "El desánimo es hoy más ánimo para luchar por la paz"

El narrador y periodista colombiano hace un balance de una semana clave para su país; cree que con el Nobel de la Paz "ya no podrán decir calumnias" sobre Santos

Héctor Abad Faciolince acababa de publicar una reseña en absoluto elogiosa de *Noticia de un secuestro*, por entonces, en 1996, el último libro de Gabriel García Márquez. En "La paja en el libro ajeno", osaba decir que los editores respetaban tanto al Premio Nobel que no cuestionaban la exactitud de la información dura de sus crónicas y ni siquiera le corregían las faltas de ortografía. En Cuba, poco tiempo después de esta sincera columna, los dos escritores se dieron la mano. "No sabes cuánto agradezco tu crítica, que me enviaron por fax la semana pasada. Voy a corregir algunas cosas que me señalas, como que al contestar el teléfono no se escribe «haber», sino «a ver», aunque yo no entiendo por qué se dice «a ver» en una situación en la que precisamente no se ve a la otra persona. Eso sí, por ahora no te le acerques a Mercedes, porque te mata. Ella no perdona; yo, sí", dijo García Márquez. Ese fue el comienzo de una amistad entre los autores colombianos, lejos del rencor, lejos del miedo, lejos de la venganza, estados primitivos para la razón que desde las páginas de sus libros y también en su vida personal Abad Faciolince ha buscado desterrar.

Quizá como ironía poética *El olvido que seremos* –es imposible para su autor precisar la cantidad de ediciones en castellano que tuvo esta novela– se ha convertido en un clásico de la literatura latinoamericana reciente. Oda antikafkiana, esta novela autobiográfica es la carta a un padre maravilloso, un médico pacifista y defensor de los derechos humanos –un *poliadra*, es decir, aquel que se dedica a velar por la salud de la polis– asesinado por paramilitares en 1987 en Medellín. Ese mismo día, el doctor y docente universitario llevaba en su bolsillo un soneto inédito de Borges y uno de sus versos inspiró a su hijo para darle título a la novela. Tiempo después la hija del escritor y nieta del galeno, Daniela Abad, filmaría un documental sobre este hecho para rendirle homenaje a Héctor Abad Gómez y como agradecimiento a la mejor herencia que una persona puede recibir: una educación amorosa: "Heredé una manera bastante permisiva de educar. Ante todo yo nunca he querido que mis hijos me tengan miedo: si algo odio en una familia son esos padres que les hacen sentir miedo a sus hijos. El miedo es lo contrario del respeto: el miedo es en anticipo del odio y el prólogo de la venganza", confiesa Abad Faciolince, uno de los invitados al Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (Filba).

–¿Cree que con el libro y el documental de su hija, en cierto modo, burlan a esa capacidad destructiva del olvido y mantienen vivo a su padre y abuelo, respectivamente?

–Bueno, el olvido acaba ganando siempre. Decir que aún recordamos a Julio César o a Sófocles es una especie de ficción. Recordamos mejor a Sancho Panza, que nunca existió, que a cualquier otro campesino español del siglo XVII. La única persona de Fray Bentos, Uruguay, que yo conozco y recuerdo se llama Irene Funes, que es fruto de la imaginación de Borges, que veraneaba en esa ciudad. Tal vez escribir un libro sobre una persona real es intentar darle la fuerza que tienen las personas imaginadas, que al menos sobreviven en el papel. O en el cine, ahora, con voz e imágenes. Pero el olvido gana siempre, y lo único que nosotros hacemos es luchar contra él en una batalla que sabemos perdida, igual que la de Sísifo. Pero Camus nos enseñó a pelear con dignidad esas batallas perdidas que le dan sentido a la vida. Cuando yo escribí sobre mi padre, él ya estaba siendo olvidado completamente. Gracias al libro, muchos jóvenes que nacieron después de su asesinato, dicen que lo conocen íntimamente, y buscan sus fotos y sus escritos con cariño.

–El olvido que seremos está dedicada a su padre, pero también podría pensarse que hay otro personaje crucial: su madre.

Pienso que ambos tienen en el libro una presencia muy fuerte; mi padre, por su sacrificio, y mi madre por su capacidad de resistir con alegría siempre. Ella es una mujer extraordinaria. Tiene 91 años y es la persona que todavía me lleva las cuentas, me compra las frutas y las verduras, y cada mes me envía por correo un cuadro de Excel con los gastos que le debo. Fue secretaria y es muy ordenada. Podría parecer un abuso de mi parte (y lo es), pero pienso que muchos hijos arrinconan a sus padres ancianos y les quitan responsabilidades y oficios que ellos en cambio pueden seguir cumpliendo muy bien. Creo que es su capacidad de hacer cosas lo que la mantiene tan vital, tan lúcida y activa como en el libro. Siempre ha tenido los pies en la tierra, por muy lenta y frágil que sea ahora su forma de caminar. Mi padre no habría podido dedicarse a los derechos humanos y a la gente si mi madre no se hubiera ocupado de la economía familiar. Eran un tándem que funcionaba muy bien. Las familias pueden ser algo horrible, algo que te destruye, pero también pueden ser el espacio más querido. Yo hablo bien de la familia porque me fue bien en esta fiesta, y cada quien habla del baile según cómo le va en él.

–¿Tuvo contacto con María Kodama? [durante dos décadas Abad Faciolince rastreó la autenticidad de ese soneto inédito de Borges]

Nunca he visto personalmente a la señora Kodama. Le envié mi libro sobre los sonetos de Borges (*Traiciones de la memoria*), sé que también mi amigo Jaime Correas le envió el suyo sobre el mismo tema. Le he mandado razones con amigas comunes como Pilar del Río, la viuda de Saramago. He intentado que entienda mi punto de vista; también un poeta francés, Jean-Dominique Rey ha intentado explicárselo. Pero Borges vive tan rodeado de “falsificaciones”, falsas atribuciones, mitologías, mentiras, que creo que ella ha fabricado una coraza impenetrable para protegerse. La entiendo psicológicamente, es algo muy humano, y entonces prefiero dejarla tranquila, pues ella pone a todos los que

rescatan supuestos “inéditos” de Borges en el mismo saco de desprecio y prevención. De alguna manera su negativa a reconocer que ese soneto, y otros cuatro, son de Borges, me conviene, porque yo puedo publicarlos sin violar los derechos de autor que le corresponderían a ella. Y además ella tiene el sostén de muchos destacados académicos que no reconocen tampoco la autoría de Borges de estos poemas, por el motivo psicológico también muy comprensible, de que el descubrimiento filológico no lo hicieron ellos en sus cátedras o en sus pesquisas. Yo soy un escribano de los Andes, de Medellín, donde el tango se muere, y no van a aceptar que semejante montañero pueda haberseles adelantado por una casualidad.

Abad Faciolince escribe narrativa (*Angosta*, *Asuntos de un hidalgo disoluto*, *Fragmentos de amor furtivo*, *El amanecer de un marido* y *Tratado culinario para mujeres tristes* y la reciente *La oculta*) y periodismo. A este último universo le asigna dosis iguales de precisión y de denuncia en un contexto donde otras plumas abordaron la violencia con una aproximación que en solfa tildó de “sicaresca”. Abad Faciolince, exquisito cronista, quiso contar con honestidad y precisión la realidad de su país.

–¿Qué discusiones tenía con García Márquez?

Un día nos llevó a comer al único lugar donde servían carne de res en La Habana. “Esto no lo oigas tú, Héctor. Lo malo es que en Colombia no hay críticos; hay solo correctores de pruebas”, dijo al grupo. Todos soltamos una carcajada; era un sablazo elegante. Pero mi punto era que él no había sabido contar un asesinato de Pablo Escobar; el asesinato de uno de sus abogados, Guido Parra, que vivía en el mismo edificio donde vivía mi madre. Por esa casualidad yo sabía exactamente cómo había sido su muerte. Los Pepes (perseguidos por Pablo Escobar), habían ido por él a la casa, tumbando la puerta con una almadana e inmovilizando a los porteros. Su hijo de 16 años quiso oponerse al secuestro del padre, y entonces se los llevaron juntos. Torturaron al hijo frente a él, para que confesara no sé qué cosas. Mataron a su hijo frente a él; y luego lo mataron también a él. No era una buena persona; pero su final fue atroz, y García Márquez no lo había contado bien. Luego nos volvimos más cercanos y él me llevó a trabajar a la revista que compró, *Cambio*, como columnista de opinión. Lo seguí viendo hasta que perdió la memoria, esporádicamente, en México o en Cartagena. Al final ya no me reconocía, y me preguntaba discretamente al oído quién era yo. Yo le decía, “tranquilo, que no soy Vargas Llosa”, y soltaba una carcajada, porque nunca perdió el sentido del humor.

–¿Por qué equipara la figura del periodista con la del náufrago?

–El periodismo trabaja con náufragos (que sobreviven y pueden dar el testimonio de su aventura), y el literato con ahogados (pues estos no pueden dar declaraciones y entonces tenemos que imaginar su historia a partir de indicios). Hago esta distinción a partir de la actitud de García Márquez que hace periodismo con *Relato de un náufrago*, una gran crónica basada en el testimonio, y que hace literatura con “El ahogado más hermoso del mundo”, ese que no tiene ni nombre,

pues es un desconocido, pero que “tiene cara de llamarse Esteban”. La literatura, que es un territorio de libertad total para imaginar, produce imágenes más poderosas. El periodismo da la sensación de más aplomo, de más seguridad.

–¿Considera que la crónica es literatura?

Es un género literario más, con ciertas reglas estrictas de respeto por los datos y la “verdad”, hasta donde esta existe, que impone medida y le pone límites a lo que podemos imaginar. No me gusta el cronista con fantasía; pero sí me gusta mucho el cronista que tiene la creatividad de darle a su texto un enfoque completamente novedoso: por el punto de vista, por las palabras, por la capacidad de ver lo que otros no ven. Es lo que hace Leila Guerriero con maestría, por ejemplo. ¿Cómo negarle a Leila una estatura literaria? La tiene, sin duda. Así como el poema aspira a la condición de música (el arte más puro), así mismo la crónica aspira a la belleza literaria del cuento o el capítulo. El límite es la realidad, pero la realidad es casi ilimitada.

–Quedan pocos días para que se realice el plebiscito y pareciera que Colombia está cada vez más cerca de alcanzar la paz. ¿Es optimista?

–Este es un paso más para que Colombia sea un país un poco más normal, un poco menos anómalo, no para alcanzar una paz plena ni una paz perfecta. Queda mucho por hacer en un país instalado en la tradición de la violencia. Pero llevamos más de diez años en los que la curva de la violencia y de los homicidios viene descendiendo, y este Acuerdo ha significado, incluso antes de que se refrende, un ulterior descenso muy considerable en nuestros índices de asesinatos, secuestros, desplazamientos, voladuras de torres de electricidad o de oleoductos. Es algo muy positivo, es como arrancarle territorios al infierno y entregárselos al purgatorio. Nunca vamos a construir el paraíso, pero siempre tenemos que aspirar a ello para que al menos no nos resignemos al horror. En un mundo lleno de malas noticias, es extraño y bonito que hoy Colombia sea la buena noticia. Nosotros, que siempre fuimos los feos de la fiesta.

Parte de la entrevista fue publicada el 10 de octubre de 2016, en *La Nación*, Buenos Aires. Abad Faciolince debía viajar a Buenos Aires, pero su visita se suspendió. En ese momento el pueblo colombiano asistía al plebiscito por los acuerdos de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), resultado victorioso para el “No”. Este hecho sorprende a Faciolince, partidario del “Sí”, que parecía antes del plebiscito, iba a imponerse en las urnas. La entrevista cambia de foco en ese momento y se lo vuelve a contactar para interpretar estos hechos, y algunos días después, aún sin que la entrevista fuese publicada, el eje noticioso del texto vuelve a cambiar cuando el presidente Juan Manuel Santos recibe el Premio Nobel de la Paz. En este inciso se reproduce la totalidad de la entrevista, que había tenido en un comienzo una extensión mayor y foco en la célebre novela de Abad Faciolince.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/1945649-hector-abad-faciolince-el-desanimo-es-hoy-mas-animo-para-luchar-por-la-paz>>.

ENTREVISTA A ALBERTO SALCEDO RAMOS

Alberto Salcedo Ramos: "Al buen periodista no le afecta la histeria de las redes"

Embajador de Gabo en esta semana de homenajes, el cronista colombiano cree que lo revolucionario sería volver a los fundamentos del oficio

Por las páginas de sus libros pasea Socorrito Pino, la niña más odiosa del mundo, se escucha a Chivolito, el bufón de los velorios, El Chato, el árbitro que echó a Pelé, recuerda su juventud, y un juglar entona "La gota fría". Alberto Salcedo Ramos es uno de los cronistas más destacados de Hispanoamérica, un docente con aula itinerante, una pluma errante de relatos que hace audibles las voces de tantas personas que no tienen espacio en los medios de comunicación. Fue en su Caribe natal, usina planetaria de historias, donde aprendió su oficio. El colombiano suele destacar que en esas coordenadas se registra un curioso fenómeno: los chismes no se narran en pasado, sino en futuro. Así, no se especula con los amoríos de un donjuán, si se acostó o no con tal muchacha, sino que se precisa lo que hará cuando ella le reclame en breve ser el padre de su hijo.

Ganador de los premios Rey de España y Ortega y Gasset, Salcedo Ramos llegó a la ciudad en el marco del 50° aniversario de la primera y única visita de Gabriel García Márquez a Buenos Aires, que derivó en la publicación de *Cien años de soledad*. Por estos días, además, su crónica *El oro y la oscuridad: la vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*, convertida en una serie de TV de 80 capítulos, se emite en el horario central de la TV colombiana.

—¿Hay un segundo "boom latinoamericano" con la crónica?

—Creo que es una etiqueta editorial con fines comerciales. Sin duda resulta bastante exagerada. En todo caso estoy seguro de que ciertos autores de no ficción son cultores de la mejor literatura que se ha hecho en América Latina recientemente, por su potencia narrativa y por su calidad estética.

—Parecería que la crónica ya no es "fronteriza", como decía Tomás Eloy Martínez, sino que es mainstream. Martín Caparrós acaba de ganar el premio Maria Moors Cabot.

—¡Enhorabuena por Caparrós, un grande con todas las letras! El periodismo narrativo de calidad nos permite entender ciertos fenómenos sociales que no pueden ser descifrados a través de los meros datos. Además nos ayuda a comprender la naturaleza humana y nos hace sentir como propios ciertos sucesos que la distancia geográfica nos hacía sentir ajenos.

–¿Cuáles son los riegos del periodismo propios de América Latina? No sólo los físicos, como en México, sino los editoriales.

–El más grande es el de sucumbir a la tentación de mirar y contar la realidad como si fuera un circo lleno de pobres, de excéntricos y de locos. Tal vez nuestra realidad sea un circo, no te lo niego, pero debemos proponer ante ella una mirada que vaya más allá de los estereotipos facilones. Somos muy dados a ver los conflictos sociales desde la obviedad, y a engolosinarnos con la favela miserable o violenta, porque eso produce un efecto fácil e inmediato. Nos falta explorar los ámbitos de poder, pues creo que la cobertura de quienes rigen nuestros destinos no puede ser un asunto exclusivo de los reporteros de denuncia. Caparrós dice que la crónica es política porque se rebela contra la idea de que el periodismo consiste en decirles a muchos lo que les sucede a pocos. Es cierto que debemos volver visibles a los excluidos, pero no como protagonistas de un circo lleno de lugares comunes. En todo caso, no puede ser que no hagamos memoria acerca de ciertos poderosos que generan transformaciones importantes en nuestras sociedades.

–¿Qué opina de los periodistas "militantes"?

–Sólo usaría esa palabreja para decir que quiero "militar" en el bando de quienes creen en el periodismo de excelencia.

–¿De qué modo benefician o perjudican las redes sociales la tarea del periodista?

–El buen periodista no se deja afectar por la histeria del día en las redes sociales ni permite que éstas le impongan la agenda. Hace poco coincidí con un periodista de esos que están poseídos por el sarampión de la tecnología. Ojo, no descreo de la tecnología: lo que sí digo es que el periodismo lo hacemos los periodistas, no los aparatos que utilizamos. Este periodista me preguntó qué es lo más moderno que se podría hacer hoy en el oficio. Le dije: tienes el último iPhone, sabes usar todas las plataformas habidas y por haber. Lo único que te está faltando es salir otra vez a la calle, a ensuciarte los zapatos de polvo. En estos tiempos de periodistas que se reconocen más como *community managers* que como reporteros, en estos tiempos en que todo el mundo anda con los ojos enterrados en una pantalla sin prestarle atención a lo que sucede en la calle, lo verdaderamente revolucionario es volver a los fundamentos del oficio, es decir, al encuentro cara a cara con la gente.

Publicada el 3 de agosto de 2017, *La Nación*, Buenos Aires.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/2049478-alberto-salcedo-ramos-al-buen-periodista-no-le-afecta-la-histeria-de-las-redes>>.

ENTREVISTA A JUAN VILLORO

Juan Villoro: "La literatura tiene que ver con la ilusión de que algo sea posible"

Las rueditas de las valijas y el eco de sus zapatos interrumpen el silencio de la conferencia. Dos mujeres de uniforme ceñido y peinado tirante encuentran sitio para sentarse en el salón de Casa de América. Juan Villoro está recordando cómo gestó *El disparo de Argón*. Minutos antes de subirse al tren que cubre el trayecto Atocha-Sants, tuvo, en 1979, un accidente torpe que lo dejó tuerto por algunas horas. Fue en Barcelona, en la prestigiosa clínica oftalmológica Barraquer, ese edificio que pareciera salido de un cuadro de M.C. Escher, donde un joven mexicano fue curado con eficacia. Villoro habla de literatura, pero también habla de solidaridad, de bondad, del azar y de arquitectura. Culmina su conferencia y el moderador pregunta al auditorio, entre ellos escritores, profesores e intelectuales, si alguien quiere hacerle una pregunta. Una mujer de peinado tirante que jamás ha leído a Villoro pide el micrófono: "Mi compañera y yo entramos aquí por equivocación. Somos azafatas del AVE que cubre el trayecto Madrid-Barcelona y me ha emocionado mucho su historia porque mi padre y mi tía, ambos ciegos, se atendieron en esa clínica." Villoro abre grande sus ojos pequeños y dispara con sabiduría y perfecta dicción. "El azar objetivo existe. ¡Fíjense qué fecundos son los errores!"

Como un mago, Villoro encanta a quien lo escucha. Y a quien lo lee. El 19 de septiembre, el D.F. mexicano tembló y pocas horas después, en ese caos y desesperación, los rescatistas, los medios de comunicación y las redes sociales empezaron a entonar los versos flamantes de un himno sobre la tragedia. Villoro había escrito el poema "El puño en alto".

¿En qué contexto lo escribió?

Quise condensar en un texto un gesto que se dio espontáneamente entre los rescatistas de la sociedad civil, que era alzar el puño para que la gente hiciera silencio para escuchar si había el murmullo de quien todavía vivía entre los escombros. Era el gesto de la vida, pero también un gesto solidario.

¿Por qué un poema? Usted escribió 8.8: *El miedo en el espejo*, crónica del terremoto en Chile de 2010.

Se me ocurrió escribir una especie de letanía donde sintetizara las imágenes del terremoto y ese gesto de resistencia. Con las urgencias periodísticas, lo escribí en dos horas sin pensar en las consecuencias. Si tuviera que encontrarle un género literario, diría que es sismológico. Una réplica. "Desconfío de las personas que en momentos de peligro tienen más opiniones que miedo", escribí en *Tiempo*

transcurrido. Me sentí abrumado con esa repercusión y también correspondido. Lo mejor de ese texto es que ya no es mío.

¿Qué opina del Nobel a Kazuo Ishiguro?

Simpatizo con él, pero creo que hay autores con más méritos en la tradición inglesa, como Ian McEwan. Me gustaría que lo ganara Philip Roth.

Están quienes quieren que, póstumo, lo reciba su amigo Bolaño. ¿Cómo se conocieron?

En un concurso para jóvenes autores en México, 1976. Él obtuvo el tercer lugar en poesía y yo, el segundo, en cuento. Nos hicimos amigos instantáneamente. Nos dejamos de ver durante años, cuando hablar por teléfono era caro. Lo retomamos cuando escribí un obituario a nuestro amigo Mario Santiago [en *Los detectives salvajes* es Ulises Lima]. Roberto me llamó desde Barcelona. Yo estaba nervioso porque no quería que gastara dinero, y él era un fabulador, porque habían salido esas tarjetas de larga distancia donde era más barato hablar. Cuando me fui a vivir a Barcelona, recuperamos nuestra relación.

¿Cómo interpreta lo que ocurre hoy en Cataluña?

En Barcelona nació mi padre, mi hija dio sus primeros pasos, allí di clases. Lo siento muy cercano. Es una deriva muy dramática la que ha cobrado. Si el referéndum de Carles Puigdemont no era vinculante, bastaba dejarlo suceder y no hacerle caso, pero al intentar impedirlo, se agredió a mucha gente y se las convirtió en víctimas. Por cada golpe que da un guardia civil surge un independentista. Es un problema que se ha planteado más de manera emocional que racional. Tengo amigos y parientes que piensan sentimentalmente en la independencia, sin ver las consecuencias. El nacionalismo propone otro país, un país conjetural que se basa en los deseos.

Precisamente sobre los deseos, *La utilidad del deseo* lo conecta con algo no racional.

Los hermanos Grimm ampararon todos sus cuentos con un lema: "Entonces, cuando desear todavía era útil". Es una idea muy presente en los cuentos de hadas, donde hubo una Arcadia, un tiempo pretérito donde era posible solicitar cosas y que se te cumplieran por el solo hecho de desearlas. La literatura tiene que ver con esto: la ilusión de que algo sea posible.

Debe haber deseado mucho de niño. Siempre recuerda lo estricto que era el Colegio Alemán.

Sí, mucho. Me acuerdo que nos hacían arrojar a un estanque de agua helada desde un trampolín al finalizar la asignatura. Los niños sufrían crisis de nervios.

¿Qué persiste en usted de aquella educación tan rigurosa?

A veces no puedes escapar a aquello a lo que repudias. Era un mundo donde yo no quería estar. Me hizo sentir muy inferior porque me costaba todo mucho trabajo. Era una lengua que no se hablaba en mi casa. Fue difícil esta educación, pero al mismo tiempo me moldeó. Siento que tengo una especie de comandante interior que me da órdenes. También la posibilidad de resistir ante la adversidad.

¿Tiene pesadillas de esa época?

Sí, durante mucho tiempo soñaba en alemán. Pero mi reconciliación fue a través de la tan portentosa literatura alemana. Sucedió como en esas historias de amor, donde la niña que te parece odiosa, luego resulta que es de la que te enamoras.

Hay una peculiar historia de amor en su obra de teatro *Filosofía de vida*, que protagonizó Alfredo Alcón.

Lo quise muchísimo. Me gustaba la naturalidad con la que decía el texto, las pausas que hacía, como si dudara. "Eso no es mío, me lo enseñó Javier Daulte [el director]", me dijo con gran humildad. Javier, el director, y yo la adaptamos al porteño y él logró llevar a una gran obra sobre dos filósofos neuróticos al gran público.

Publicada el 16 de septiembre de 2017, *La Nación*, Buenos Aires.

En: <<http://www.lanacion.com.ar/2072685-juan-villoro-la-literatura-tiene-que-ver-con-la-ilusion-de-que-algo-sea-posible>>.